



Bibliotheca Alexandrina



0137908

اقرأ

شفيق عبد اللطيف

السيف في الاسرائيلية



دار المعارف

اقرأ

[٥٢٦]

السينما الإسرائيلية

شفيق عبد اللطيف

السيف والاسرائيلية



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.٢٠٠٤

مقدمة

خطت الصهيونية العنصرية خطوات واسعة لتضليل الرأي العام العالمي والعربي والإسرائيلي.. إذ عمدت إلى التغلغل داخل العقول لتشكيلها وفق وجهة النظر اليهودية العنصرية المتسلطة.

كذلك المخططات الصهيونية المصنوعة وفق المنهج الإعلامي الذي صاغته في صناعة السينما، سواء على المستوى الصهيوني العالمي أو المستوى الإسرائيلي.. فالسينما الإسرائيلية تحركها اليد الصهيونية المتسلطة. ذلك لأن وضع اليهود في العالم مهتر لانعدام الأرض المحددة جغرافيًا، والتي تؤصل كيانهم المستقل في أرض الميعاد. فقد قامت الصهيونية في بداية القرن العشرين بإنتاج أفلام تسجيلية تجسد الوهم من خلال مخطط صهيوني مدروس يهدف إلى جمع شتات اليهود من «الديا سبورا» المبددة لشملهم في أنحاء الأرض. ذلك لأن عقدة اضياع الذات اليهودية بين الشعوب تقلق الصهيونية وتدفعها إلى التحرك داخل قطاعات الرأي العام العالمي.

ومن الملاحظ أن رأس المال اليهودي في الولايات المتحدة يسيطر

على وسائل الإعلام والاتصال منذ القرن التاسع عشر، وتزايد خطره خلال القرن العشرين. وكان لا بد لرأس المال اليهودي المتسلط أن يستخدم الصورة المرئية والكلمة المسموعة، في التغلغل داخل أفهام الرأي العام. وكان الاعتماد على الصحافة والأفلام السينمائية التي تستهدف على عقول الجماهير بقطاعاتها العريضة..

من هنا بدت السينما الصهيونية ناقوسًا ذا فاعلية مؤثرة. وفعلا حققت صناعة السينما اليهودية أهدافها في محورين أساسيين :

الأول : يتمثل في اجتذاب الأموال من جمهور المشاهدين، سواء في الولايات المتحدة أو خارجها.

والثاني : يتحقق في إحلال قضية اليهود في عقلية المشاهد، لفرض وجهة نظر صهيونية حول وضع اليهود في العالم، والتركيز على أرض اليعاد في فلسطين، التي شهدت هجرات يهودية إليها عبر السنين.. هذا وقد بدت السينما اليهودية تتخذ مسارات عديدة للوصول إلى أهدافها العنصرية، منها تغليب العنصر اليهودي على كل الأجناس الإنسانية، مع التقليل من شأن العرب ووصفهم بما يحط من قدرهم بوسائل التضليل غير العاقلة.. فالسينما اليهودية - سواء في الولايات المتحدة أو في إسرائيل - سينما مصنوعة لهدف لا إنساني، لأن التركيز فيها يتمثل في هدم الحقائق العلمية والتاريخية للعرب. وقد قامت إسرائيل بإنتاج العديد من الأفلام التي تمجيد الشخصية

اليهودية وتبرز الدور البطولي لليهود وفق مخطط يغاير الحقائق التاريخية المتعارف عليها.. لذلك نجد السينما الإسرائيلية تندفع نحو الملاحقة في البحار الصعبة مما أفقد صناعة السينما في إسرائيل أهدافها كفن له قواعده

ومن المعلوم أن شركات السينما في إسرائيل تنسق نشاطها مع الشركات اليهودية في الولايات المتحدة من حيث استقدام رأس المال الصهيوني والخبرة الفنية والإعلامية إلى جانب استغلال مجرم السينما العالميين للعمل في أفلام تخدم المخطط الإسرائيلي البعيد عن الفن كفن للحياة.. من هنا سقطت السينما الإسرائيلية في وهدة العدمية الفنية.

وعلى ضوء هذا الكتاب الذي نقدمه للقارئ العربي والعالمي يتبين لنا وجهة السينما الصهيونية على وجه العموم، وكيف اتخذت مسارات غير واعية بقضايا اليهود، سواء في إسرائيل أو خارجها، وقد استخدمت لغة النقد لهذه الصناعة التي يجب أن توضع تحت مجهر الاختبار والنقد الموضوعي، وعسى أن نكون قد وفقنا، والله على ما نقول وكيل.

المؤلف

البداية.. في السينما الإسرائيلية

كان من الممكن ألا تكون هناك سينما إسرائيلية بالمعنى المفهوم، ويكتفى بالسينما الصهيونية التي تمولها يد يهودية وتتبع شركات يهودية، لكن المؤسسة العسكرية في إسرائيل أرادت أن تكون هناك سينما إسرائيلية تحمل الطابع الإسرائيلي البحت، وتتبع من مناح إسرائيلي، لكن برأسمال ومساندة يهودية.

وفعلا اتجهت إسرائيل إلى إنتاج كثير من الأفلام منذ قيامها في ١٥ مايو عام ١٩٤٨، إذ عمدت إلى إنتاج أفلام قصيرة تسجيلية، وكلها تعمق معنى الأرض في عقول اليهود.. وأخذت فكرة أرض الميعاد تعالج من عدة زوايا تسجيلية كحل تحقّق ويمكن توسيعه عن طريق الحرب واكتساب أراضٍ بالعدوان المسلح.

كان أول الأفلام الإسرائيلية هو فيلم «التل ٢٤ لا يرد»، الذي أنتج عام ١٩٥٤، وتجرى أحداثه عام ٤٨ قبل وبعد قيام إسرائيل مباشرة.. إذ تبدأ أحداثه الأساسية عند بداية انسحاب القوات البريطانية يوم ١٤ مايو ٤٨ وينتد الصراع العربي اليهودي في المنطقة..

وقد أبرز الفيلم معنى البطولة المفتعلة لدى العصابات اليهودية المقاتلة للعرب الفلسطينيين في أراضيهم. وعلى الجانب الآخر أظهر الفيلم مدى التفكك العربي.. مُظهرًا عدم وجود الترابط بين العرب بعضهم ببعض.

ولقد قام بإخراج هذا الفيلم الإسرائيلي الأول المخرج الإنجليزي ديكسون الذي ولد في لندن عام ١٩٠٣.. أما قصة ذلك الفيلم فهي مقتبسة أساسًا من القصة العالمية المشهورة «جريمة في ميدان ثورنتون» لباتريك هاملتون، ولقد بدت بعض التغييرات والتعديلات في هذه القصة إلى الحد الذي جعلها توافق مناخ فلسطين وتطويعها لملاءمتها للصراع العربي الإسرائيلي في المنطقة على أن الناقد الفرنسي «روجيه بوسينو» قد أظهر مواطن الضعف في هذا الفيلم الهابط كمؤشر لسقوط السينما الإسرائيلية منذ البوهلة الأولى من بدايتها.. ذكر ذلك الناقد الفرنسي في «دائرة معارف السينما الفرنسية» التي يشرف على إعدادها، ويرى فيها أن الفيلم قد صور بطريقة عشوائية كفلاح اليهود من أجل الأرض، وهو تحرك مفتعل إلى حد كبير، وخلص ديكسون إلى أن هذا الفيلم «سقطة فنية».

وهناك فيلم آخر في إطار بدايات السينما الإسرائيلية هو فيلم «صلاح»، ويرمز إلى اليهود العرب في شخص «صلاح»، ذلك اليهودي اليمنى الساذج الذي بدا كسولاً لا يهمه شيء، حتى بدا عليه

الفقر في إسرائيل، وبيته قذر مثل بيت أي يهودي عربي كما تصوره الدعاية الإسرائيلية. ويستخدم «صلاح» مجتمع راق من اليهود الغربيين لم يتفاعل معهم، بل إنه على حد تعبير الفيلم يرفض التطور والاندماج مع الأجناس اليهودية الراقية.. لقد صور الفيلم «صلاح» شخصاً يعمل في أحط الحرف، وهي صناعة الأحذية.. وهو يتلمس كل السبل للحصول على شقة يسكن فيها لكن بلدون يهودي.. ويظل ذلك اليهودي العربي التائه يبحث عن معنى الحياة وسط مجتمع يرفضه تماماً ويلفظه.

والى جانب ذلك في قائمة الأفلام الإسرائيلية فيلم «توفيا وبناته السبع»، وهو يهودي تشغله بناته السبع، إنه يسر أن يسزوجهن ويتخلص منهن.. لكنه لا يجد الفرصة لكي يوفرهن حياة معقولة، فهو رجل فقير، وفرصة الحياة أمامه غير ملائمة لوضع أفضل وحياة ميسرة.. وفي شكل كوميدي هابط تدور أحداث ذلك الفيلم، لكنه يحمل بين نبرات حواراته قضية هامة، وهي ضياع الإنسان في إسرائيل، وتتمثل أساساً في عدم وجود الفرص للحياة.. وهذه هي السمة الغالبة في طابع السينما الإسرائيلية في مراحل بداياتها.

على أن هناك فيلماً آخر هو «غيوم فوق إسرائيل»، وتدور أحداثه إبان عدوان ١٩٥٦، وفيه تبرز مدى قدرة الجندي الإسرائيلي المحارب من وجهة نظر يهودية صهيونية مفتعلة إلى حد كبير.. تدور

أحداث الفيلم في سيناء، بعد عدوان ١٩٥٦، وهو العدوان الثلاثي، ولقد انتهزت السينما الإسرائيلية تلك الحرب فنقذت من بين أحداثها إلى العالم بذلك الفيلم العسكري الذي يعجد الجيش الإسرائيلي.. فأحداث القصة ترمز إلى طيار إسرائيلي سقط بطائرته «المستير» المعطلة بعد حدوث خلل بها. ووجد سيدة عربية تعيش في مخيم فيشعرها بأنه يمكنه قتلها لكنه لم يرد ذلك، لأنه لا ينوي الشر أصلاً.. لكنها تقدم له الماء والطعام.. فيشعر بأنها إنسانة طيبة، ويمكن في هذا إيجاد نوع من المعاشية مع العرب يرتضيه اليهود. هكذا يقول الفيلم.. إنه يرمز إلى إمكانية الحياة معاً على هذه الأرض.. العرب واليهود معاً.. وهي دعاية خبيثة لجأت إليها الصهيونية عن طريق السينما. هذا كله إلى جانب بعض أفلام تسجيلية لهدف لها سوى إظهار وجه إسرائيل المتحضر للرأى العام العالمى.. كذلك هناك أفلام تسجيلية عن القدس وتاريخها، وكلها أفلام من وجهة النظر الصهيونية مغالطة للنصوص التاريخية والآثار العلمية المتعارف عليها. إن السينما الإسرائيلية في بداية عهدها ظلت تقلد الأفلام الأمريكية من الوجهة الفنية فقط، وبشكل مفتعل يفقد العنصر المتكامل للسينما كفن.. على أن السينما الإسرائيلية لم يكن لديها وجوه جديدة بالمعنى المفهوم.. فالنجوم الإسرائيليون معدومون تماماً مع بداية السينما الإسرائيلية.. وكلها تعتمد على النجوم الأمريكيين والفرنسيين والبريطانيين، وحتى هذه الأيام، فإنها تجذب تلك الوجوه لإنعاش

ذلك الفن المتأرجح، والذي أثرت فيه دواعى عدم الاستقرار التى فرضت على إسرائيل منذ قيامها بسبب حالة الحرب المستمرة.

إن قضية السينا الإسرائيلية منذ بدايتها تتركز فى الإنسان اليهودى القلق الذى دمرت ذاته ضربات النازية المستمرة.. وما هو ذا يلاقى العذاب فى أرض العرب.. كلها قضايا تتلاقى فى إطار الضياع الأبدى للشخصية الإسرائيلية، وهو ضياع يتجسد بشكل خطير يوماً بعد يوم.

شعب الله المختار

عقب إقامة إسرائيل سارعت «هوليوود» بإنتاج العديد من الأفلام التي تتحدث عن قضية التمايز لدى اليهود.. وكل هذه الأفلام تشير إلى القضية علناً ومن طرف خفى.. فمثلاً فيلم «شمشون ودليلة» الذي أخرجه سيسيل ديميل بطولة «فيكتور ماتبور» و «هيدى لامار» إنتاج ١٩٤٩ يشير إلى سيادة الجنس اليهودي من زاوية ضيقة، لكنها فعالة.. وفيلم «داود وباتشيع» بطولة «جسريجورى بيك وسوزان هوارد» إنتاج ١٩٥١، و «خطايا إيزابيل» إنتاج ٥٣، و «سليمان وملكة سبأ» الذي أخرجه كينج فيدور، و «إستر والملك» لمخرجه راؤول ولسن إنتاج ١٩٦٠، و «سادوم وعامورة» لروبرت الدريس إنتاج ١٩٦١، وكلها ترمز إلى تحقيق الذات اليهودية.

أما فيلم «التوراة في البداية» لجون هوستون الذي أنتج عام ١٩٦٦ فإنه يتحدث عن التعاليم اليهودية، وهو الفيلم الذي يهد بواسطة الأساطير إلى قيام إسرائيل، وهو يؤكد في مغالطة دينية أن إسماعيل عليه السلام هو أبو العرب.. وأنه من العبيد أصلاً، لأن

أمه «هاجر» من جنس العبيد، أما إسحق فهو أبو اليهود من نسل السادة، وأن أمه «سارة» كانت أميرة في الأصل، كما أن أرض إسرائيل تمتد من النيل للفرات كما أشار إبراهيم عليه السلام.

وفي هذا الإطار المغالط سارت السينما اليهودية في مجرى المغالطات.. وفي فيلم «فتاة مرحة» تجاهر بربارا ستريساند بيهوديتها وتفاخر بذلك.

وهناك في فيلم «عازف الكمان على السطح»، ويتلخص في أنه يعيش تيفي مع زوجته وبناته الخمس في قرية روسية وكأنهم في سجن أبدى يريدون الخروج منه إلى الحياة الأوسع.. كذلك فيلم «حائط أورشليم»، إنتاج ١٩٦٩، وفيه لقطات غير منسقة فنيًا، مثل لقطة لموشى ديان وهو يبكي عند حائط المبكى داعيًا لإسرائيل.. وهناك فيلم «تحيا أورشليم» للناقد الفرنسي «هنري شابيه»، وتدور أحداثه في القدس.. أيضًا الفرنسي الصهيوني «جوزيف كيسيل» قدم العديد من الأفلام التي تتحدث عن شعب الله المختار، وعن أمله في القدس وعودتها إلى حلبة الحياة اليهودية بعد صراع مرير.. على أن فيلم «خذ اثنين» وبطله مخرج إسرائيل يقاوم رغبات فتاة أمريكية، ويتجلى الحب لديه على أنه إنسان مرهف مرغوب فيه، لكن في النهاية يلتقيان في مطار اللد في إسرائيل.

واضح معنى السقوط في هذه الأفلام الهابطة والتي تركز في

النهاية على حلم مفتعل.. إنه حلم شعب الله المختار.. فهل سيظل ذلك الحلم يشغل السينا الصهيونية بعد حرب أكتوبر ٧٣ أم أن هناك نزعة أخرى في صناعة السينا الصهيونية؟

عقدة الأرض اليهودية..

ظلت عقدة الأرض - أرض الميعاد - تساور أحلام اليهود على مر العصور.. وتجسدت بسبب ما تقوم به أبواق الدعاية الصهيونية من صراخ وعويل يتجه نحو الأرض الموعودة.. ولم تغفل الصهيونية وسيلة السينما الصهيونية كسلاح من أسلحة معاركها الدعائية.. فقبل قيام إسرائيل في عام ٤٨ والدعاية للدولة المزعومة لم تكف عن الإلحاح لإقامة دولة تجمع اليهود من دياسبوراتهم المبعثرة في عالم يشعرون فيه بالغربة والضياع الأبدى.

وحين استقرت أحلامهم على أرض الميعاد في ١٥ مايو عام ٤٨ سارعوا إلى استخدام السينما لتثبيت هذا النزوح إلى أرض فلسطين.. وجعله عملاً مشروعاً لاجدال فيه.. حتى إن فيلم - التل ٢٤ لا يرد - جاء أول عمل سينمائي إسرائيلي عام ١٩٥٤ ليشيد بدور اليهود النضالي من أجل إقامة دولتهم بالعرق والجهد والنار.

وعلى النطاق العالمي برز إلى عالم السينما فيلم «الوصايا العشر» الذي أغمط حق العرب وطعن السامية بأسلوب خفي.. فضلاً عن

الاستعدادات الفنية الضخمة التي جهزت بها الصهيونية هذا الفيلم ليحمل قضايا اليهود إلى أكبر قطاعات الرأي العام العالمى.. وبذل فيه المخرج العالمى «سيسيل دى ميل» جهدًا كبيرًا لكنه من الوجهة التاريخية مرفوض فكرة وموضوعًا.. لأنه يغير الواقع التاريخى المتعارف عليه.

وعلى النسق المغالط للواقع التاريخى تصطدم بفيلم «البداية» الذى أخرجه «جون هستون»، وهو فيلم من جملة الأفلام التى مهدت عن طريق استغلال «التيولوجيا الصهيونية»، للتوسع الإسرائيلى على حساب الفلسطينيين ذلك لأن هذا الفيلم يتوقف فى كثير من أجزائه عند «سيدنا إبراهيم» عليه السلام ليؤكد فى ذهن المشاهد - بالتصريح تارة وبالتلميح تارة أخرى - أن إسماعيل عليه السلام بن إبراهيم من نسل العبيد لأنه من أم مصرية هى «هاجر» وأن إسحق ابن إبراهيم من نسل السادة لأنه من أم «يهودية» يجرى فى عروقها دم مختار متميز هو دم «سارة».. ولتأكيد ذلك ننقل بعض الحوار الذى دار فى الفيلم بين إسماعيل وبعض القوم لتبين ما تهدف إليه الصهيونية من خلاله.

- «لماذا تسخرون منى؟»

- «ألا تعرف يا إسماعيل أنك ابن أمة.. إنك أشبه بال مخلوقات

التي تعمل فى الطحين مع البهائم.. أنت تحمل وزر أمك..»

- كيف.. لأن أبي...

- الأبناء يشربون الحصرم دائماً.. لو كنت ابناً لسارة يا إسماعيل
لاختلف الأمر عليك.. أنت لم تكن من سلالة الدم الأزرق.

.....

ويكى إسماعيل.. ويركع ساجداً - على أرض لا يعرف
منتهاها.. ثم يصيح في الوجود:

- يا إلهي.. لماذا لم تخلفني من ظهر سارة.. كيف تركتني
هكذا.. ماذا جنيت؟! .

.. وبهذه الكلمات غير العاقلة بدأ فيلم «البداية» الذى أخرجه
جون هستون ليخاطب المفكرين فى العالم.. وبدأت شركة «فوكس
للقرون العشرين» مزهوة به..

أما فيلم «الخروج» فإن الحديث يطول عنه لما جاء به من
متناقضات غوغائية غير مثولة..

قصة الفيلم كتبها الروائي المعروف «ليسون أوريس» وهو يهودى
متعصب.. والقصة من جزئين يستمر عرضها ٢٥٠ دقيقة.. وهو
أشبه فى انسياقه بفيلم «ميلاد أمة» الأمريكى، الذى يشير إلى الوجود
الأمريكى فى القارة.

وفيلم «الخروج».. أخرجه «أوتو برمنجر» بطولة «بول نيومان»

وسيناريو « والتون ترامبو » وهو من أعظم كُتّاب السيناريو في تل أبيب من قبل .

وموضوع الفيلم ينساب في خطين متوازيين ..

الأول : يرمز إلى محاولة دخول « سفينة الخروج » فلسطين وعليها اليهود القادمون من ألمانيا، وهم الناجون من معسكرات الاعتقال النازية .. ويصطدمون بمقاومة القوات البريطانية لهم في أرض فلسطين .. وبدأت المقاومة اليهودية على أشدها، حيث أفسح لها السيناريو مجالاً تجاهل فيه الواقع الزمني وأسلوب المقاومة اليهودية لأكثر من القوات البريطانية التي تمتاز بالعدة والتدريب القتالي .. لكن الجزء الأول من هذا الفيلم « اختلق » عامل التفوق لدى اليهود .

أما الجزء الثاني من القصة فإنه يتحدث بأسلوب غير واع عن ميلاد إسرائيل في أرض فلسطين .. وظهور العرب ضعفاء إلى حد السلبية الميئة .. هذا إلى جانب إغفال عنصر الفكر والتفوق العربي، إلى الحد الذي جعل من هذا الفيلم أضحوكة العصر لما بدت فيه من مغالطات للثقافة العربية وأصولها، وكأن كاتب القصة وواضع السيناريو لم يسمعا بوجود عنصر عربي سابق على اليهود في هذه الأرض .

وما يؤخذ على هذا الفيلم غير الواعي ما ورد فيه من أسباب وشتائم للعرب بلا مبرر .. ومحاولة طمس الحضارة العربية وتجاهلها .. وفي هذا الإطار نحصر قضية الفيلم في هذا الحوار المجنون :

قال جوس : بالنسبة للأتراك يمكنك أن تشتري رضاهم ..
أما بالنسبة للعرب فيجب أن نتعلم كيف نعيش معهم بسلام .. « دفع
ياكوف قبضته ولوح بها في الفضاء » وقال : شيء واحد يفهمه العرب
ويعوه .. إنهم يفهمون هكذا !! الضرب .. القوة ..

وفي مغالطة أخرى يقول جوس : طرد آرى من حوله جماعة من .
الصبية العرب إلا أن أحدهم ظل يلاحقه .

- أتريد حلاً فيجيب : لا .

- تذكارات ؟ لدى خشب من الصليب .. ومزق من الثوب .

- أعرف .

- أتريد صوراً عارية ؟

وحاول آرى أن يجتاز الصبي إلا أن الأخير تمسك بساقه قائلاً :

- ربما تعجبك أختي .. إنها عذراء .

« رمى آرى للطفل قطعة النقود وقال له : احرس السيارة ..

بحياتك لو ضاعت .

وفي مشهد آخر يقول : وماذا يحدث لو ذهب طه إلى جوردانا

وقال لها إنه يحبها ، سوف تبصق في وجهه حتماً ..

لم يكن بوسع أية يهودية أن تعيش مع أرنولد الإنجليزي .. ولم

يكن الأمر ميسرًا في وجود فتاة إنجليزية.. وهكذا لم يبق إلا امرأة عربية.

ونقلنا الفيلم إلى نقطة أخرى.. فنرى «كمال» الشاب العربي - يتعاطف معه الكاتب «ليسون أوريس» والسيناريسنت «دالتون ترامبو» والمخرج «أوتوبرمنجر» - يتمتع بميزة عربية.. فهو يعتقد أن اليهود هم «الخلص»، وأنهم الذين أتوا بالخير إلى هذا العالم في الألف سنة الأخيرة.

- ألم يكن ألبرت أينشتاين يهوديًا؟!

- ألم يكن سيجموند فرويد وبرديايف وبيكاسو وشاغال واهرنبرج يهودًا.

- أكثر من نصف العالم من العباقرة في الألف سنة الأخيرة من اليهود.. ألا يشير ذلك إلى أننا شعب الله المختار.

أما طه.. ذلك الشاب العربي الذي أبرزه الفيلم فيشرح المضمون دروه الحقيقي كشخصية عربية ترمز إلى كل العرب..

قال آري: رجاء مساعدتي.

فأجاب طه: إنني عربي.

- لكنك إنسان تعرف الفرق بين الخير والشر.

- لا.. أنا عربي قدر يجب أن تفهم هذا.

- إذا كنت أنا أخاك فيجب أن تعطيني «جردانا» نعم هذا صحيح.. أعطني إياها ودعني أجنّبها إلى فراشي.. إنها ستحمل مني أولادى..

.. وانطلقت قبضة «آرى» لتسحق فك طه الذى خر ساقطاً فوق ركبتيه.

وفي الجزء الثانى من الخروج نرى الأطفال يعيشون بلا هدف.. وإذا هاجم اليهود العرب فإنهم يضعون السكاكين بين أسنانهم، وإذا حاربوا فإن ضباطهم يجبرونهم على ذلك.. أما زعماء العرب فهم جواسيس خونة.. أو عاطلون يتقاضون الإعانات.. والهبات يتفقونها فى الليالى الحمراء بدون هدف، فهم يعيشون لا على مجهودهم بل على مجهود الآخرين.

ولقد شجعت الصهيونية هذا الفيلم لكي يصل إلى أكبر قطاعات الراى العام العالمى، ذلك لأنه يحمل قضية اليهود الذين بنوا وعمروا فى أرض فلسطين، ولم يعجبهم العرب الكسالى الذين لم يلقوا بالألأ بالأرض وقدسيتها.

وعلى كلّ فإن عقدة الأرض قد جسدها اليهود فى صناعة السينما فى إطار من العنصرية الساقطة أمام الحقائق العلمية التاريخية التى تجسد الحق العربى فى كيان الإنسانية جمعاء.

على أن الفيلم الذى أنفقت عليه الصهيونية الأموال «لماذا

إسرائيل؟» يجسد نظرة الصهيونية إلى أرض فلسطين بالذات وتطلعاتها إليها.

هناك العديد من الأفلام الصهيونية الإسرائيلية محورها الصراع العرب الإسرائيلي من وجهة نظر صهيونية عنصرية.. وشخصية اليهودي فيها تتسم بالبطولة النادرة.. أما العربي فيبدو سلبى الإرادة، مغلفاً بالطابع الكوميدي المهزوز.

وتعتمد صناعة السينما اليهودية في هذا الإطار على الشخصيات الكوميدية الفرنسية، مثل «لويس دي فينيس» في «مغامرات يعقوب» ولا مانع هناك من استغلال السمة العربية لشخصية «حميدو» في فيلم «الحقيبة»، أما إذا كان الفيلم يحمل طابعاً مأساوياً مثل «القطار» فإن أدوار البطولة فيه تتركز على شخصيات معروفة مثل «جان لوى تراتينيان» و«رومى شنيدر».

أما فيلم «لماذا إسرائيل» فإنه يبدأ بهذه العبارة: «قد تختلف معنى في الرأي، لكن هذا الفيلم سوف يوضح لك ما قد يكون خافياً عليك».

.. ويقدم الفيلم للفرنسيين صوراً مطابقة للمواصفات التي حفرتها الدعاية الصهيونية، وهى صورة إسرائيل ووضعتها في أرض العرب كواحة خضراء في أرض قفر.. هكذا يتجاهلون الحقائق الواضحة للعيان.

لكن مخرجه «كلود لانزمان» أراد أن يضيف على هذه الصورة الشديدة المثالية شيئاً من الواقعية ليقربه إلى عقلية المشاهد، فعرض بعض مظاهر العنف السائدة في المجتمع الإسرائيلي.. فإسرائيل - مثل أى بلد من بلدان العالم - بها سجون كثيرة.. وتواجه مشاكل.. وعلى رأسها مشاكل العرب ووجودهم المتميز بالطابع العربى الذى لا يمكن إزالته.. إنه طابع مرتبط بالأرض.. ولقد اختار المخرج القلب التسجيلى فى هذا الفيلم الذى يبرز الحقائق من خلال اللقاءات المتعددة مع كبار الشخصيات المفتعلة. وفى النهاية يكشف الفيلم عن حقيقة قيام إسرائيل فى هذه المنطقة العربية بالذات، وتجسيد عقدة الأرض التى تقلق كيان اليهود دائماً وإلى الأبد.

وفى فيلم «الحقيقية» الذى أخرجه «جورج لونر»، يستعرض هنا المخاطر التى يتعرض لها عميل إسرائيلى لجأ إلى السفارة الفرنسية فى ليبيا هرباً من مطاردته، وتخلصاً من هذا الموقف الحرج يتم تهريبه إلى الخارج فى حقيقة كبيرة.

وبرغم أن الموضوع مستهلك فإن اختيار الشخصيات أدى إلى جعله فى مصاف الأفلام المتداولة والبراقة التى تجذب انتباه المشاهد. على أن فيلم «مغامرات رى يعقوب» الذى أخرجه «جيرار أورى» قد حقق اتجاهًا فى صناعة السينما الفرنسية نظرًا لطابعه الكوميدي الساخر.

فى الفيلم يخرج «لويس دى فينيس» كل ما فى جعبته.. فالراى يعقوب يتقمص شخصية أخرى هرباً من مطاردية.. وتتكرر الشخصيات الكوميدية فى إطار صهيونى دعائى.. وينتهى الفيلم بالنظرة إلى الأرض الموعودة ويقودنا الحديث عن عقدة الأرض فى نفوس اليهود إلى فيلم «سبأ» الذى أنتجته الصهيونية ليجسد مفهوم الأرض.. أرض الميعاد فى عقول الراى العام العالمى.. ويتحدث الفيلم عن «بلقيس ملكة سبأ».. وقد قلمت بدور «بلقيس» فى الفيلم جينا لولو بريچيدا» وبدور «سليمان» «بول براينر».

ويبدو فى هذا الفيلم أن القوات المصرية قد هاجمت اليهود فاستعد اليهود بقيادة سليمان للقائهم. ورأى سليمان فى منامه أن يحفر الأرض على شكل خندق ويجعل الشمس فى ظهور القوات المصرية المحاربة، فإذا هى هاجمت قوات اليهود أخرج اليهود أسلحتهم التى طلبوها قصارت لامة كالفضة لتعكس أضواءها فى عيون المصريين، فيتساقط الواحد تلو الآخر بعرياتهم وأسلحتهم فى الخندق.. وكانت الهزيمة بسبب انعكاس الشمس على عيون المصريين.. واستولى اليهود على الأرض.. وتطلعوا إلى أرض الميعاد.. التى هى الهدف..

وفى استطلاعات متأنية لمجلة «كراسات السينا» الفرنسية منذ ديسمبر عام ١٩٦٣ حتى يومنا هذا تستوقفنا بعض الملاحظات عن تركيز السينا الصهيونية على عقدة الأرض.

لنذ عام ١٩١٣ وبداية السينما الصامتة والدعاية الصهيونية تستغل هذا الفن في الدعاية للأرض الموعودة.. وفي هذه الفترة البدائية التي بدأت فيها السينما الأمريكية تحبو في المهد والسيطرة الصهيونية توجه هذا الفن في إطار عدواني. فقد بدت «جلوريا سودنسون» نجمة السينما الصامتة العالمية المشهورة تخدم الأغراض اليهودية بعيدة المدى وفق مخطط يهودي مذبذب. كذلك «هربرت روتشيلد» و«أودلف زوكود» ثم «سيسيل ب. ديميل» الممول.. المخرج لعديد من الأفلام الصهيونية.

ولنا هنا وقفة عند «سيسيل ب. ديميل» الذي أخرج سبعين فيلمًا بدأت صامتة بفيلم «زوجة الهندي» عام ١٩١٣، وانتهت ناطقة بـ«الوصايا العشر» عام ١٩٥٦.. فلقد استباح ديميل الأديان وقصص الكتاب المقدس فأظهر النبي «موسى عليه السلام» مرتين صامتًا في عام ١٩١٣ وبناطقًا عام ١٩٥٦.. كذلك السيد المسيح في «ملك الملوك» عام ١٩٢٧، وشمشون ودليلة عام ١٩٤٩، واستحدث الكثير لتحريف التاريخ المقدس لحياة موسى وعيسى.. عليها السلام.. ولا يزال رجال السينما من الصهاينة يتساولون على هاتين الشخصيتين المقدستين إلى يومنا هذا.

ومن العجيب أن استغلت الصهيونية شخصية «دوفوس» اليهودي الفرنسي الذي حوكم ظلمًا خلال عام ١٨٩٩ أي بعد ثلاثة

يام من وضع ثيودور هرتزل مؤسس الصهيونية لكتابه المعروف «الدولة اليهودية».. وقبل ثلاثة أعوام من وضعه كتابه «الأرض المقدسة الجديدة»..

ومن العجيب أيضاً أن فيلم «دريشوس» قد نبه قادة الحركة الصهيونية ودعاتها إلى أهمية جهاز السينما في الدعاية وفعاليته في هذا المجال. ذلك لأن المخرج الفرنسي «جورج ميليس» قد صنع من هذا الفيلم أعجوبة العصر، على أن أول ما ظهر من أفلام عقدة الصهيونية تجاه الأرض هو فيلم «حياة اليهود في أرض الميعاد» الذي أخرجه يعقوب بن دوف، وهو يهودى روسى عاش فترة في فلسطين قبل الحرب العالمية الأولى وأخرج هذا الفيلم خلال عام ١٩١٢، وهى الفترة الحاسمة في حياة اليهود، إذ سقطت الثورة الروسية عام ١٩٠٥، وبدأت موجة الخروج اليهودى إلى أرض الشمس، وهى الموجة التى عرفت باسم «الموجة الثانية».

بعد ذلك بحثت السينما الصهيونية في الكتاب المقدس والتاريخ اليهودى تغير وتبدل ما تشاء لتقدمه للرأى العام عن قضية اليهود.. وتجسد الأمر في «الوصايا العشر» الذى تناول قصة النبي موسى وبني إسرائيل في أثناء وجودهم في أرض مصر وخروجهم منها، على أن شعب مصر في زعمهم شعب منبوذ مستعبد لفرعون وقومه.. وسرغم أن الفيلم حمل مغالطات فاضحة مثل شخصية «نفرتيقي»، والتي يقول

التاريخ إنها عاشت في عصر غير عصر موسى عليه السلام، فإن الفيلم يغالط ويختلق شخصية ما بهذا الاسم.. كذلك في فيلم «ملك الملوك» الذي يتحدث عن حياة السيد المسيح، فقد ألقى مسئولية موت «المخلص» على «كافياس» بدلاً من يهوذا الإسخريوطي اليهودي مراعاة لشعور اليهود.. وتبرئة لهم من دم السيد المسيح..

أخطاء تاريخية ودينية وقع فيها المخرج العالمي «سيسيل ب. ديميل» دون أن ينبه أحد.. لذا بدت المغالطات في النص بدون وعى أو إدراك لعقلية المشاهد.. لكننا نقول هذه هي صناعة السينما اليهودية.. إنها صناعة غير واعية بعقل المشاهد وثقافته، وقد تغافل مخططو الصهيونية التطور التكنولوجي المعاصر والحديث. فسارت السينما الإسرائيلية تجوب متاهات البحار الصعبة بحثاً عن تبرير يحقق لهم مآربهم في الحياة. لكن الرؤية غير الواضحة أمام تجار السينما في إسرائيل تجعلهم يعيشون في دوامة القلق الممل.. لكن الى متى؟

الصهيونية... ومنطق السينما العنصرية

لقد ركزت الصهيونية على صناعة السينما باعتبارها أداة إعلام فعال تغلغل داخل أفهام الرأي العام العالمي.. فالسينما آلة فن إعلام فعال.. ولا عجب أن الصهيونية قد تنهت إلى ذلك الجهاز منذ بدايته كفن صامت لإبراز قضية اليهود في هذا العالم.. كقضية جديرة بالاهتمام.

والملاحظ أن «كراسات السينما الفرنسية» التي تصدر تباعاً وخاصة عدد ديسمبر عام ١٩٦٣، قد أوردت اتجاهات السينما الأمريكية ومدى تأثير الصهيونية على تلك الصناعة.

فمنذ بداية السينما الصامتة عام ١٩١٣، ظهرت شخصيات الرواد وفي عيونهم صورة اليهودي الضائع في هذا العالم.

ظهرت «جلوديا سوانسون» و «هربرت روتشيلد»، ثم «أودلف زوكور»، وأخيراً «سيسيل دي ميل»، الذي قدم «الوصايا العشر» صامتة وناطقة.. والذي استباح الكتاب المقدس في إبراز شخصيات أفلامه واستنطاقهم بالعبارات العنصرية الصارخة.. مستهيناً بشخصية

«موسى عليه السلام»، وبشخصية «المسيح عيسى عليه السلام»،
«فموسى» ظهر كمنقذ ومخلص.. وعند نقطة الخلاف وهى عدم طاعة
بنى إسرائيل له، وخيانتهم للأنبياء، وظلمهم فى الأرض وقفت السينا
تماماً.. كذلك فى شخص السيد المسيح فى «ملك الملوك»، الذى
أنتج عام ١٩٢٧ وشمشون ودليلة عام ٤٩.

استحدثت السينا الصهيونية تحريف التاريخ من أجل كسب قضية
عنصرية زائفة وظلت السينا الصهيونية فى أمريكا تضرب على هذا
الوتر الحساس.. فتد ظهور فيلم «جواد لنوب» الصامت إلى «باب
رواس» الناطق، والسينا اليهودية تحاول طمس الواقع التاريخى.. فسق
القيم الأخير بصورون البحر الأحمر بأنه بحر الأساطير، وهو ينشق أمام
موسى وبنى إسرائيل وهم يخرجون من مصر.. ثم وهو يخدع قرعون
مصر بأنه لا ولن يقشى السر الإلهى لأحد، وهو السر الذى يدور
حول تلك الحيل التى خرج بها بنو إسرائيل.. وهو مغالط لما تعارف
عليه الباحثون فى التاريخ القديم.

على أن السينا الصهيونية إنحدت تدور حول خرافة «أرض
اليعاد» وهى النزعة العنصرية التى تقلق اليهود وتعيش بين جنودهم
إلى يومنا هذا.

وانطلاقاً من كتاب «الدولة اليهودية»، و «الأرض الجديدة
القديمة» لتيودور هرتزل، خطت صناعة السينا اليهودية خطوات سريعة

في حبكة دعائية إلى المضمون والهدف العنصرى.

والملاحظ من الدراسات الواعية المترصدة لمفهوم السينا الصهيونية أن فيلم «حياة اليهود في أرض الميعاد» ليعقوب بن دوف اليهودى الصهيونى الروسى الأصل، هو أول عمل يجسد الحقيقة المرة لدى اليهود.. لقد أخرج هذا الفيلم عام ١٩١٢ فى الفترة التى اشتد فيها ساعد الصهيونية بهزيمة الثورة الروسية عام ١٩٠٥، وتطلع فيها اليهود بتأثير الصهيونية إلى الخروج من روسيا إلى أرض الميعاد وهذا الخروج أطلقوا عليه «الهجرة الثانية» والذي استمدوا منه مادة قصص أفلامهم.

كذلك فإن عودة اليهود من الشتات إلى جبل صهيون في «أورشليم» القدس أمر استفادت منه السينا الصهيونية إلى حد كبير. ومن الواضح أن هناك مغالطات تاريخية دينية في مسلك السينا الصهيونية بالنسبة لتناولها القضايا التاريخية المعروفة.

فالتوراة قد صورت خروج موسى وقومه من مصر إلى أرض اللبن والعسل، على أنهم قوم هارين لا استقرار لهم.. وأن موسى عليه السلام قال لهم على لسان القرآن الكريم: «ادخلوا الأرض المقدسة التى كتب الله لكم» ولم يقل تملكوا أو استقروا.. لكن اليهود تناسوا ذلك التفسير البين، وطوعوا ذلك الهروب إلى الإقامة الدائمة، ونفخوا في أبواق الدعاية السينائية، داعين بنى جلدتهم من الشتات

الأبدى.. إلى أرض الميعاد.. الموروثة.. من هنا وقع اختيار «أودلف زكور» صاحب «شركة برامونت» على قصة موسى النبي، لإنتاجها تحت اسم «الوصايا العشر» مرتين الأولى صامتة عام ١٩٢٣ في زمن قل فيه إقبال بنى إسرائيل على الهجرة إلى أرض ميعادهم ومرة أخرى ناطقة بالألوان ١٩٥٦، وبعد قيام إسرائيل في وقت لم تنشط فيه هجرة اليهود إلى إسرائيل..

ففي منطق هذين الفيلمين تبدو المغالطة التاريخية في أن النقاد اعترضوا على استعمال اسم «الأميرة نفرتي» أو نفرتيتي» في الوصايا العشر برغم أن التاريخ يشير إلى أن هذه الأميرة قد عاشت في عصر غير عصر موسى.. لكن إزاء هذا النقد الصارخ الواعي انطلق أحد معلمي اليهود ليقول بأن هناك أميرتين بهذين الاسمين يفصل بينهما قرون من عمر مصر القديمة.. لكن الأميرة العاشقة «آن باكستر» لموسى «شالتون هستون»، في هذا الفيلم، هي نفرتيتي أو نفرتيري في آن واحد..

وتواردت أفلام المغالطات للواقع التاريخي في إطار صناعة السينما الصهيونية الإسرائيلية.. فظهرت أفلام تشوه الواقع الإنساني للحياة المثالية بما يتفق وأهداف الصهيونية.

ظهرت أفلام تتحدث عن اضطهاد العنصر اليهودي في الولايات المتحدة منها فيلم «النار المتشابكة» لعام ١٩٤٧، إخراج ادوار ديمتريك

وهو أيضًا مخرج فيلم «المحتال» بطولة «كلارك دوجلاس» وفيلم (اتفاقية الجتلمان) و«الحائط الخفي» ١٩٤٧ الذي أخرجه الياكازان، والذي يؤدي فيه جيروجورى بيك الدور الرئيسى.. على أن فيلم «الخروج»، هو الذى يصرخ فى أعماق اليهود ليحذروهم من الحياة خارج إسرائيل.. فهذا الفيلم - إنتاج ١٩٦٠ - الذى وضع قصته الصهيونى المتعصب «ليون أوريس»، يجذب اليهود فى أسلوب مشوق إلى إسرائيل فى مائتى دقيقة وأن يكون شأنه شأن فيلم «ميلاد أمة» وهو الفيلم الأمريكى ذائع الصيت.

ولفظ «الخروج» يشير إلى عدة معان.. منها خروج اليهود من مصر أيام موسى عليه السلام.. ومحاولة دخول الباخرة «الخروج» فلسطين حاملة اليهود الذين فروا من معسكرات الاعتقال فى ألمانيا النازية الناجين من عمليات الإبادة الجماعية على يد هتلر.. ومدى مقاومة القوات البريطانية الموجودة فى فلسطين لهؤلاء اليهود القادمين. على أن فيلم «الخروج» يعتبر نقطة تحول فى السينما الصهيونية داخل إسرائيل وخارجها. ومن قبل هذا الفيلم كانت صناعة السينما فى إسرائيل فى المهد، فاللسان العبرى لم يكن ذا كفاءة لكى يؤدي المضمون الهادف.

فحتى عام ١٩٥٣ لم يكن فى قائمة الإنتاج السينمائى الإسرائيلى از ثلاثة أفلام فقط، ذلك لأن الاهتمام فى إسرائيل كان موجهاً

للأفلام التسجيلية القصيرة، وهى أفلام الدعاية للأرض الجديدة.

وبعد فيلم «الخروج» انطلقت أفلام إسرائيلية تخاطب شباب إسرائيل بلغة غنائية تشيد بالأرض الجديدة، أرض الميعاد.

هذا وقد فرضت النغمة اليهودية العنصرية نفسها على الأفلام الأمريكية.. فمثلا فى الأفلام الغنائية نفاجأ بجولى اندروز فى فيلم «ميلي» لمخرجه جورج روى هيل... إنتاج ١٩٦٧ وهى تتمايل طرباً فى فرح يهودى بمدينة نيويورك وتغنى للعريس بلسان عبرى إشارة إلى أرض الميعاد.

كذلك الحال فى فيلم «كباريه» الذى أخرجه بوب فوس، نرى ماريا بيرسون وفريتر وير وهما يتزوجان فى معبد يهودى إشارة إلى مفهوم العهد القديم.

ويبدو أن الأفلام الإسرائيلية بالذات وحتى عام ١٩٦٦ لم تصل إلى ٢٥ فيلماً روائياً طويلاً فقط..

الفيلم الصهيونى فى المهرجانات العالمية

وقد ابدت إسرائيل اهتماماً بالمهرجانات العالمية، حين خرجت بفيلم «فجوة فى القمر» الذى أخرجه «يورى زوهار»، وقد عرض فى مهرجان كان لعام ٦٥ وفيلم «ثلاثة أيام وطفل» لمهرجان ١٩٦٧.

ويسوقنا الحديث إلى الاتجاهات السائدة في السينما الصهيونية في المرحلة التالية بفيلم «الخروج» إلى وجه السينما الصهيونية الإسرائيلية في مهرجان فينيسيا عام ١٩٧٢، وهو المهرجان الذي يختتم به الأعمال السينمائية في مهرجانات أوروبا كان من بينها فيلمان إسرائيليان هما «تحيا أورشليم» وهو فيلم تسجيلي أخرجه الفرنسي «هنري شابيه» وفيلم «كباريه» وهو صهيوني، يأخذ شكل الطابع الموسيقي.

وفي عام ٧٥ عرضت إسرائيل باسم سويسرا فيلم «ظلال الملائكة» خارج المهرجان.. وادعت إسرائيل أن هذا الفيلم يطعن اليهود، وأنها تطلب وقف عرضه إلا أن اللعبة كشفت للحاضرين وبأنها عملية دبرت لها إسرائيل لعرض قضيتها من جانب خفي هي قضية الإنسان اليهودي الذي له قضايا أساسية في هذا العالم.. هذا بالنسبة لوجه إسرائيل في مهرجان كان لعام ١٩٧٥.. أما في عام ١٩٧٣ فقد عرضت أفلاماً تدور حول انتصاراتها في حرب يونيو وكلها تشيد بجيش الدفاع الذي لا يقهر.. منها «المنزل في شارع شيلوش»، و«ولكن أين دانيال فاكس؟»... وغيرها من أفلام الدعاية الهابطة.. وفي عام ٧٧ حاولت إسرائيل أن تلتقط أنفاسها بعد هزيمتها في أكتوبر ٧٣ فسعت بكل الوسائل لإبراز شخصية جيشها أمام الرأي العام العالمي.

عمدت إسرائيل في مهرجان كان لعام ١٩٧٧، أن تقدم أمام أعين النظارة فيلم «عملية الرعد»، وتدور أحداثه حول عملية مطار

عتيبي التي قام فيها الكوماندوز الإسرائيليون بعملية الإغارة على مطار عتيبي عام ١٩٧٦ من أجل إطلاق سراح الرهائن في الطائرة الفرنسية المخطوفة.. ولقد عمدت إسرائيل إلى إبراز قوة الكوماندوز الإسرائيليين أمام الرأي العام العالمي.. وعمل مناحيم جولان منتج ومخرج الفيلم على إبراز العنصر اليهودي وتمسكه بالأرض.. ودفاعه عنها حتى خارج إسرائيل.. ولم يكن هذا الفيلم وحده هو الذي يصور تلك الغارة الإسرائيلية اللعينة.. بل قد سبقته الصهيونية إلى إنتاج فيلم تسجيلي مدته ٢٠ دقيقة يحمل اسم «انتصار عتيبي» لقي غضب الرأي العام العالمي في كل مكان وأتى بنتائج عكسية على إسرائيل.

والى جانب فيلم عملية الرعد هناك فيلم عرضته إسرائيل في مهرجان كان لعام ٧٧ ضمن الستة أفلام التي عرضتها هو «تل حلفون لا يرد» وهو صرخة لليهود إلى التجمع المرفوض في أرض الميعاد.

اليهود.. وعقدة النازى

تعيش عقدة النازية بين جلود اليهود إلى الأبد.. وهى عقدة متأصلة سببها المعاناة التى لقيها اليهود على أيدي النازى قبل وفي أثناء الحرب العالمية الثانية.. فلقد انصهر اليهود فى أفران النازية جماعات.. وتكل بهم هتلر حتى هبوا زرافات إلى حيث يوجد الأمان فى أمريكا وبلدان غرب أوروبا.

هذه هى الموضوعات الرئيسية فى الأفلام الصهيونية إزاء تحدى النازى للعنصر اليهودى الذى راح بعدها يبحث عن مأوى وملجأ فى أرض فلسطين.. من هذه الأفلام.. فيلم «القطار» إخراج «جرانيه ديفيز»، وتدور أحداثه عام ١٩٤٠ فى قطار للاجئين اليهود الألمان.. وفيه يدور حوار صريح بين فرنسى ولاجئة ألمانية يهودية.. الشاب الفرنسى له ارتباطه الأسرى، أما هى فضائعة فى متاهات الدياسبورا.. إنها تبحث عن تجمع يحميها فلا تكاد تجده.. ووجدته بعد عناء فى إسرائيل التى هى الهدف.

وإذا نظرنا إلى كيفية استغلال الصهيونية لعقدة النازية فإننا نرى

أنفسنا أمام عديد من الأفلام المتنوعة التي تطرق الموضوع من عدة زوايا.

وقبل كل شيء نقول إن ما فعلته النازية في يهود أوروبا فعلته أيضاً في شعوب أوروبا والاتحاد السوفيتي.. لكن الصهيونية استغلت ما فعله النازيون في اليهود ليكون مادة سينائية دعائية لإقامة الوطن القومي في فلسطين.

عمدت صناعة السينما الصهيونية إلى إبراز ما يسمى بشعب الله المختار كحقيقة واقعة لاشك فيها.. ومن خلال إنقاص قدر الشعوب الأخرى مثل «اليهودي الخالد» للدكتور «فريتز هيلبر»، و«اليهودي سوس» لفايت هرلان، وقد بدت نزعة الصهيونية فيها بشكل يثير عدة تساؤلات حول وضع السينما كفن للحياة.. هذا وقد بدأت هوليوود تنتج أفلاماً تركز على الاضطهاد الذي لحق باليهود في أي مكان من العالم.. وقد عمدت إلى تصوير النازي بصور بشعة في فيلم «الدكتاتور العظيم» الذي أنتج عام ١٩٤٠ إبان الحرب العالمية الثانية.

ويقودنا الحديث عن النازية في السينما الصهيونية إلى قصة الفتاة اليهودية «آن فرانك» للمخرج الأمريكي «جورج ستيفنز» وتدور أحداث الفيلم حول فتاة يهودية عذبا النازيون في سجون الاعتقال.. وركز الفيلم على ألوان المعاناة والتعذيب الذي لقيته الفتاة «آن

فرانك».. وارتباطه بالتعذيب الجماعي لليهود على يد النازي.. كذلك فيلم «حداثق فيندري كوتيني» الذي أنتج عام ١٩٧١ للمخرج الإيطالي «فيتوريو دي سيكا» - «ويك وكولجرام» للفرنسية «راشيل فينبرج» لعام ١٩٧٢ وكل هذه الأفلام تتعرض بشكل واضح لمحنة اليهود على يد هتلر، تلك المحنة التي تنتهي في فيلمي «مذكرات آن فرانك»، و«حداثق فيندري كوتيني» إلى أفران كان يباد فيها اليهود جماعات.

كذلك يسوقنا الأمر إلى فيلم «اللمسة» الذي أخرجه المخرج السويدي «إنجمار برجمان» البطل فيه إسرائيلي هاجر من ألمانيا النازية مع أسرته إلى أمريكا ثم إلى إسرائيل أخيراً حيث هي الهدف.. وواضح من هذا الفيلم أن هناك تمثالاً جليلاً تنحني عليه حشرات لتأكله حين أشع عليها النار ليكشف لها عن وجوده.. ويبدو البطل «دافيد» إشارة إلى الجنس اليهودي، أما التمثال فهو تمثال العذراء الذي يتأكل، إشارة صريحة إلى أن هذا التمثال يشير إلى معنى الظلام.

أشياء قلقة في نفوس اليهود.. وأنفقت الصهيونية الكثير لكي تبرز قضية اليهود إلى الرأي العام العالمي.. لكن... هل انتهت عقدة النازي؟ هل بات اليهود في مأمن من تلك الوخزة التي تقلق عليهم حياتهم؟

لقد قال اليهود كلمتهم عن معنى العذاب.. قالوها في السينا
لعرض قضيتهم التي لم تنته بعد.. وأكدت الجرح وعمقته حرب
أكتوبر ٧٣ حيث أحييت عقدة النازي داخل جلود اليهود إذ تـلازمت
المعاناة وتجسد الضياع والعزلة وتحطيم الذات اليهودية إلى الأبد.

اليهود السوفيت في السينا الإسرائيلية

ظل جحيم العزلة والضياع مسلطاً على اليهود داخل الاتحاد السوفيتي، مما خلق في نفوسهم عقدة اليأس من المستقبل.. وجسدتها الأيام الخالكة التي مرت باليهود السوفيت.. ولقد حرك تلك الشاعر القتلة التي تنخر في قلوب اليهود السوفيت، ما وصل إليهم من كتب ونشرات دعائية حاكت أساليبها الصهيونية العالمية لاستدراجهم إلى إسرائيل.. أرض العسل واللبن.. أو أرض الشمس المشرقة.

وبدت منذ الخمسينات صناعة السينا الإسرائيلية تطرق موضوعاً يتحدث عن هذه القضية.. وهو استدراج اليهود السوفيت للهجرة إلى إسرائيل.. ومن أفلام الدعوة إلى النزوح إلى إسرائيل فيلم «بلد الشمس»، ذلك لأن الدعاية الصهيونية بالغت في تصوير الأراضي السوفيتية بأنها «أرض الصقيع والجليد».

وعلى سبيل المثال نتوقف أمام فيلم «هروب إلى الشمس»، وهو فيلم إسرائيلي فرنسي ألماني مشترك.. أخرجه نخرج إسرائيل المشهور «مناحيم جولان»، ومثله الممثل الإنجليزي المشهور «لورانس هارفي»،

مع بطلة فيلم زوريا اليوناني و «جوزفين شابلن، ابنة شارلي شابلن، ملك السينما في العالم، وشارك في الفيلم بالطبع عدد من الممثلين الإسرائيليين «يودازباركان»، وتحكي قصة الفيلم أن ثمانية أشخاص من اليهود السوفيت لم تعجبهم الحياة المغلقة، فاستقلوا طائرة وهربوا بها إلى الشمس.. إلى إسرائيل.. وعاشوا فيها.

وتقول النشرة الدعائية التي تروج لهذا الفيلم.. وهي نشرة إسرائيلية: إن هذا الفيلم «هروب إلى الشمس»، أحد دعائم الأمم المتحدة وحقوق الإنسان المتعارف عليها دوليًا.. فهو يؤكد أن من حق أي إنسان مهما كان، أن تكون له الحرية في أن يختار البلد الذي يعيش فيه دونما ضغط أو اكراه.. بحيث أن الحدود السياسية يجب أن توجد فقط كعلامات «جغرافية»، لتحمي صناعة كل بلد.

ويقول الفيلم إنه أمر حقيق أنه مازال هناك حتى الآن - حتى وقت إنتاج الفيلم - بلادا أغلقت حدودها تمامًا بحيث يعيش الناس فيها محبوسين كما لو كانوا في «جيتو» العصور الوسطى.. هذا ما تقوله النشرة الإسرائيلية عن هذا الفيلم الذي ربطته بقضية سياسية..

ولقد اعتمد الفيلم على نقطة حساسة هي الحب.. إذ بدا في الفيلم طالبان عاشقان يريدان أن يقيا حياتهما في بلد حر آمن.. ونجدهما يهربان ضمن مجموعة مكونة من ثمانية بإحدى الطائرات إلى

بلاد الشمس.. ومن حوار الفيل نلتقط هذه الكلمات.

- إن المعاملة القاسية التي تلقاها في هذا البلد - لا يمكن اغتفارها ولن يسمح بها مجتمع القرن العشرين.. إن مأساتنا مأساة إنسانية...

.. ولم تقل النشرة السينائية ما هو هذا البلد الذي يتحدث عنه فيلم «الهروب إلى الشمس» لكن الملابس التي بدت في مشاهدته تقول لنا إنه الاتحاد السوفيتي.. والمهم هو إلحاق «الفيل» على جذب اليهود من كل مكان إلى إسرائيل.

عازف الكمان على السطح

وننتقل إلى فيلم آخر يحمل اسم «عازف الكمان على السطح»، وهو فيلم أنتجته الأجهزة الصهيونية وأخرجه «فورمان جويسون»، وقد صورت معظم مناظره في يوجوسلافيا لتشابه الطبيعة بين روسيا ويوجوسلافيا.

وأحداث الفيل تدور قبل الثورة عام ١٩١٧ في روسيا وهي الثورة البلشفية.

والفيلم مأخوذ عن مسرحية موسيقية كتبها «جوزيف شتاين» ووضع موسيقاها «جيري بوك».. ويلعب بطولة الفيل الممثل المشهور

«توبول»، الذى يبدو مغنياً راقصاً وممثلاً لشخصية أحد اليهود السوفيت قبل الثورة.

يبدأ الفيلم بظهور مشاهد لقرية روسية فقيرة معلمة يقبع على أحد أسطح منازلها رجل يائس يعزف الكمان فى حزن ومرارة.

هكذا يقول «توبول» شارحاً مغزى الفيلم الذى يمجّد الشخصية والتقاليد اليهودية.

- كل منا عازف كمان فوق السطح فى هذه القرية الصغيرة.. يقولون لى.. لماذا تبقى فوق هذا السطح؟ أليس فى ذلك خطورة؟ لكننا نبقى هنا لأن هذا هو وطننا وقد تسأل: كيف تحتفظ بتوازنك؟ واجيبك بكلمة واحدة: إنها التقاليد.

ولنا هنا وقفة عند هذه النقطة التى أثارها هذا الفيلم.. لقد برزت إلى الأذهان مغالطة خطيرة فى حديث «توبول» الذى أشار إلى بقاءه فى روسيا لأنها وطنه. وطن كل يهودى.. تبرز عدة ملاحظات سياسية:

أولاً: أن هذا المنطق ينسف فكرة إسرائيل كوطن قومى لليهود فى فلسطين.

ثانياً: أن الفيلم تم تصويره قبل حملة اليهود الإرهابية للخروج من الاتحاد السوفيتى وطنهم الذى باعوه فى لحظة ليهاجروا إلى إسرائيل.

ثالثًا : اليهود عادوا ليكون من أجل الهروب إلى الشمس... إلى أرض الأجلام

رابعًا : العودة إلى البكاء المر والهروب من إسرائيل بعد أن اضطلموا فيها بالواقع المر.

من هنا تسقط في أول مشهد دعوى الفيلم إلى الهجرة إلى إسرائيل برغم ما يحاول أن يصنعه بعد ذلك من أباطيل، حين يقدم اليهود في الاتحاد السوفيتي أقلية مثقفة مضطهدة، لكنهم يتعرضون لاضطهاد الروس لهم بلا سبب... وإصرارهم على طردهم من القرية حيث ينتهى الفيلم بمشهد تاريخي في حياة اليهود في العالم كله... موكب اليهود المطرودين من القرية الروسية وهم في طريقهم إلى مأوى آخر... ويبدو «توبول» وهو يودع حصانه وبقرة ويحرق عربة متاعه بنفسه ووراءه أفراد أسرته... ونسمع نغمات موسيقى باكية حزينة، ثم تركز الكاميرا أعضائها على عازف الكمان الذى يساير لحنه التاريخي... لحن المعاناة التى يلقاها اليهود في الاتحاد السوفيتي.

إنه الهروب الأكبر إلى حيث الشمس... لكن الشمس في إسرائيل لم تكن ساطعة... فلقد اضطلم اليهود السوفيت بالملاساة في هذا البلد... وجدوا أن الشمس لم تكن مشرقة... وسمعوا صوت الكمان يعلو نحيبه، وعادوا من حيث أتوا لا إلى الاتحاد السوفيتي... بل إلى متاهات العالم كأقلية غريبة...

عقدة السامية في السينما الصهيونية

كيف تسعى الصهيونية بكل الوسائل المتاحة لها ماليًا وفنيًا، لظعن السامية في شخص السيد المسيح عيسى عليه السلام..؟ كثير من الأفلام الصهيونية المضللة للواقع التاريخي المتعارف عليه تسعى إلى التقليل من شأن المسيح.

هناك العديد من الأفلام التي تمولها الصهيونية وتروج لها إسرائيل بكل الوسائل في المهرجانات السينمائية الدولية.. وكل هذه الدعايات الخفية تحمل سلاحًا متعدد الأهداف.. هناك على سبيل المثال.. سلاح التقليل من شأن المسيح والمسيحيين وجعلهم في مرتبة أدنى، أما اليهود فهم الممتازون بالاستثنائية، ذلك لأنهم شعب الله المختار.. وهناك الطعن في شخص المسلمين والتقليل من قدرتهم في هذا الوجود.. كذلك فإن صناعة السينما الصهيونية تركز على عالمية القصة والشخصية من أجل الوصول إلى ما رب خفي خبيث.

ففي فيلم الوصايا العشر بدت المغالطات الصهيونية تفرض نفسها على الفيلم وتحوله إلى قضية سياسية لا أساس لها من الواقع دونما نظر

إلى الحقائق التاريخية المتعارف عليها.. «فيسيل ب. ديميل»، مخرج الفيلم أراد أن يتصدى لقضية عالمية.. هي قضية اليهود ومعاشتهم في الأراضي العربية مبرراً بأسانيد ليس لها سند من الواقع.. وهو بهذا العمل كان يهدف إلى مآرب ذاتية من خلال عمل فني.. لكن تيار الواقع أغلق عليه الباب وراح يراجع نفسه في لحظات حساب مع النفس.

وتقودنا قضية السامية في السينما الصهيونية إلى مشكلة المسيح لديهم.. فهم كثيراً ما يعودون ليفجروا قضايا حوله من طرق خفيه متعددة الجوانب والاتجاهات.. فتدبير من الصهيونية حصل المخرج الدانماركي «نيس جورج ثورسين»، على إذن بتصوير فيلم عن حياة السيد «المسيح»، في بريطانيا بعد أن رفضت ذلك من قبل الدانمارك والسويد وفرنسا ذلك لأن سيناريو الفيلم يسئ صراحة لقداسة السيد المسيح وحياته.. وقال «الكاردينال هيوم»، كبير أساقفة الروم الكاثوليك في «بور ستمنستر» إنني أعارض هذا الفيلم وعلى السلطات البريطانية أن تمنع ذلك.

وللأساليب الصهيونية ضد السامية مراحل عدة في تشويه سيرة السيد المسيح وتجدر العودة هنا إلى عدة حقائق تلزمنا أنفأ قبل الدخول إلى أبعاد هذه الدراسة.

فطوال أربعين عاماً ظل المؤرخ وعالم الآثار البريطاني «هافي

شونفيلد»، البالغ من العمر - ٧٠ عامًا - عاكفًا على دراسة الوثائق المكتوبة والحفريات الأثرية والمخطوطات القديمة عن حياة السيد المسيح. وخرج في نهاية الأمر بكتاب ضخم يحكى قصة حياة السيد المسيح الهائلة.. التى لم يشبها أى اعوجاج وبدأت المشكلة عندما تحول هذا الكتاب إلى فيلم سينمائى يتم تصويره فى الولايات المتحدة ويخرجه «ميشيل كامبوس»، ويقوم بتمثيل شخصية المسيح ممثل يهودى شاب غير معروف فى الوسط السينمائى يدعى «زالمان كينج»، وما أن ذاع الخبر حتى ثار جماعة المجتمع المسكونى العالمى مطالبين بإغلاق الكنائس احتجاجًا على هذا العمل العدائى..

ومن بين هذه الكنائس التى ثارت ثائرتها «كنيسة الناصرة»، وأعلنت أنها ستقذف بالحجارة أية دار للسبينا تعرض هذا الفيلم.

وأحسن مؤلف الكتاب «هافى شونفيلد» بالخرج، وأنه لابد أن يُصدر كتابًا يشير فيه إلى المغالطات التى افتعلها اليهود فى حياة المسيح ولم تكن واردة فى كتابه فلقد أظهر الفيلم معجزات المسيح على أنها شعوذة شيطانية، فى حين أن كتاب هافى عرضها على اعتبار أنها إعجاز حقيقى خارق للعادة، حتى إنه أشار إلى أنه اعتمد فى كتابه على وثائق البحر الميت - التى درسها والتى اكتشفت فى مغارة من مغارات التلال الصخرية بالمصادفة على ساحل البحر الميت، وهى محل دراسة للهيئات العلمية الدولية المتخصصة، خاصة مكتبة

الفاتيكان بروما والمكتبة القومية.. والمتحف البريطاني بلندن ومكتبة اللوفر في باريس ومعامل مكتبة الكونغرس الأمريكي.

لكن المشكلة في الفيلم فوق هذه المغالطات، تنحصر في التركيز على الحياة الجنسية المفتعلة والتي تتنافى مع قيم المسيح المقدسة. إن القصة تحمل اسم «الوجوه المتعددة للمسيح».

* * *

ولم تخدم جذوة صراع الصهيونية العنصرية ضد السامية.. وغمز السيد المسيح.. ولست أدري كيف تركّز على حياته هو بالذات لتتال منه؟.. إنها قضايا تنخر في جلودهم جسديتها عقد قديمة.. فهم تلقون غير مسترحين للواقع.

فقد ظهرت في الأوساط العالمية مسرحية مشهورة تحمل اسم «المسيح.. النجم الأعظم»، ظلت تعرض في لندن طوال عام كامل على مسرح «البالاس»، ومن العجيب أن نفس المسرحية كانت تعرض فيلمًا سينمائيًا في دار سينما على بعد أمتار من المسرح المذكور، وهو مأخوذ عن قصة المسرحية التي ألفها شاب إنجليزي يدعى «تيم رايس»، ولد في ١٠ نوفمبر عام ١٩٤٤.. فهو شاب أراد الشهرة على حساب الصهيونية وشخص المسيح مفتعلًا قضية تبرئة يهوذا الإسخريوطي من دم المسيح.

فالمسرحية والفيلم يقدمان البراءة القاطعة ليهوذا.. أي أنها يبرئان

اليهود من دم المسيح، حيث تشير القصة إلى أن يهوذا الإسخريوطى كان مساقاً بقوى غيبية، ولم يدر كيف فعل فعلته الشنعاء هذه، بدليل أنه فى نهاية الفيلم يتلمس من المسيح المصلوب الصفح والمغفرة.

كل هذا إلى جانب إبراز شخص المسيح فى بداية القصة فى صورة إنسان يرقص ويغنى ويتمايل هنا وهناك لإضحاك المشاهدين. ولست أدرى كيف صمت المسيحيون الذين شاهدوا هذا الفيلم؟ فقداسة السيد المسيح أسمى من أن تمس.



وهناك لطمة موجهة لإسرائيل حدثت فى مهرجان «كان» السينمائى الدولى الثلاثين، الذى عقد فى ١٣ مايو عام ١٩٧٥.. فلقد ازدهمت مدينة كان بالصحفيين من كل مكان، ونجوم الفن الدوليين، والنقاد والوفود الرسمية التى حضرت المهرجان. بدأ المهرجان رسمياً كما هو مخطط له وازدهمت القاعة الكبرى قاعة «جان كوكتو»، وحدثت المفاجأة المذهلة.

تقدمت سويسرا بفيلم اسمه «ظلال الملائكة»، يحكى مجرد قصة شاب يهودى وما يدور بخلفه من أفكار وما يهدف إليه من تطلعات عنصرية صادقة.. وعرض الفيلم بصفة رسمية ممثلاً لسويسرا قبل نهاية 'مهرجان بنخمسة أيام.. وبعد عرض الفيلم رسمياً بيومين، طالعتنا

النشرات اليومية للمهرجان بأن الوفد الإسرائيلي قد انسحب نهائيًا من ذلك المهرجان احتجاجًا على عرض هذا الفيلم الذي وصفه رئيس الوفد الإسرائيلي بأنه فيلم يتعرض للسامية وضد السامية، وما كان يجب أن يعرض هذا الفيلم.

وتتوقف هنا قليلًا لتساءل في دهشة.

أولاً: أن السيد رئيس وفد إسرائيل الذي جاء من إسرائيل بصفة رسمية لمتابعة أفلام المهرجان، يدعى بأنه لم يَر ذلك الفيلم صراحة، وأنه احتج على عرض الفيلم بناء على ما سمعه من النقاد والحاضرين الذين شاهدوا العرض فأين كان رئيس الوفد الإسرائيلي في أثناء العرض؟

ثانيًا: كيف يحتج على عرض فيلم لم يره هو وبني معارضته على رؤية الجمهور له كذلك نفيه مشاهدة الفيلم في عرض خاص.

ثالثًا: لم يطلب المندوب الإسرائيلي مشاهدة الفيلم المحتج عليه إلا بعد عرضه رسميًا بأيام وبعد أن أشرف المهرجان على الانتهاء.. وبالتحديد قبل انتهاء المهرجان بيوم واحد فقط.

وحين أخبره المسؤولون عن المهرجان بأن نُسخ الفيلم عادت إلى سويسرا، كانت هي الحجة الواهية التي استند إليها مندوب إسرائيل، لكني يطلب عرضه، وهنا انسحب من المهرجان بطريقة مكشوفة غير واعية قبل نهاية المهرجان بيوم واحد.

وهكذا انتهت لعبة إسرائيل التي كانت موضع سخريّة الحاضرين
للمهرجان وكانت تعليقاتهم أن هذا ليس بجديد على الصهيونية
وإسرائيل.

يبقى سؤال.. ماذا بعد في جعبة الصهيونية وإسرائيل حول
السامية والمسيح؟ إن الأيام ستكشف المزيد من مساوئ الصهيونية
وعنصريتها السافرة.

الأفلام التسجيلية الإسرائيلية.. والانعكاسات المضادة

منذ أن قامت السينما الإسرائيلية في بداية الخمسينات.. والسينما التسجيلية تتخذ طريقها كفن دعائي يهدف إلى تثبيت دعائم الدولة الجديدة المغروسة. خطأ في أرض عربية.

عمدت إسرائيل إلى إنتاج عديد من الأفلام التسجيلية التي تتحدث عن أجداد اليهود وعن أرض الميعاد.. أرض الحدود وهي تحاول تأصيل هذه الفكرة في عقول الجيل الجديد.. جيل السابرا بالذات الذي يشعر بمرارة الغربة والضياع في بلد أصبح محاطًا بتيار عربي قوى يحيط به من كل جانب..

اتخذت السينما التسجيلية الإسرائيلية طابعًا مميزًا في أسلوب الدعاية التأثيرية التي تستطيع تشكيل العقلية الإسرائيلية في هذا البلد.

كذلك تعمل صناعة السينما التسجيلية على إبعاد الشخصية العربية عن الحياة العربية في فلسطين. خاصة قضية العرب في الأراضي العربية المحتلة.. فحاولت أن تخلق منهم جنسًا متمازجًا متفاهًا يتبع

اليهود، في فيلم تسجيلي مدته عشرون دقيقة يحمل اسم «أنا أحمد»، وفيه تصب الدعاية اليهودية سمومها في خلق جو من التمايز والتوافق بين العرب واليهود داخل إسرائيل، حيث يصور الفيلم شخصيات عربية ترى أن الحياة سعيدة وميسرة مع اليهود، فضلًا عن الحياة مع إخوانهم العرب.. ولم تغفل السينما التسجيلية الإسرائيلية دور الشخصيات اليهودية مثل شخصية «ديفيد بن جوريون»، الذي أنتجت إسرائيل فيلمًا تسجيليًا عن تاريخ حياته ورسغم كل الدعايات التي أثارها إسرائيل حول فيلم «بن جوريون يتذكر»، ورسغم كل محاولات مخرجه «ديفيد بيرلوف» بتقديم كل إمكانات السينما الجديدة كما يتصورها هو، فإن الفيلم على المستوى السينمائي والموضوعي بدون أى تحيز فيلم ردىء جدًا.

إن النغمة التي تحاول أن تصنع من بن جوريون إلهًا من آلهة زماننا هذا إنما هى نغمة هزيلة لا يمكن أن تقنع أحدًا. كذلك فإن المغالطات التاريخية تدين هذه الشخصية الإسرائيلية الكبيرة.. كما أن هذه المغالطات تتجاهل حقوق العرب تمامًا وتقللمهم كشخصيات مهيئة.

ومن الناحية التقنية البحتة، فإن محاولات كاتب السيناريو «أريك بايس»، لتقديم حياة ديفيد بن جوريون في قالب تسجيلي سينمائي روائى متمازج فإنها في النهاية تقدم خليطًا مشوهًا ومربكًا من

تتابع الأحداث وتنافر أدوار الممثلين. كما أن كل الحيل الجيدة التي أبرزها المصور « آدم جرينبرج » لاستخدام الألوان، والتأثيرات العملية، جعلت الفيلم يسقط فنيًا لعدم مناسبة كل هذه الحيل للموضوع.. وكان على المخرج أن يتدارك ذلك جيدًا وهو يقدم للرأى العام العالمى فيلماً تسجيلياً عن حياة شخصية صهيونية كبيرة.



يبدو الفيلم بمشهد يرمز إلى الإسرائيليين المتحضرين وهم يفلحون الأرض، لكن فجأة تأتي قوة عربية تحاصرهم، العرب يركبون الجياد ويسأل أحد الأعراب الإسرائيليين الذين يحضرون.

- من أنتم؟

فيجيب الإسرائيليون بنفس السؤال..

- من أنتم؟

ويبدأ الفيلم بعد ذلك بهذا السؤال المبدئى من لحظة انتهاء الانتداب البريطانى فى فلسطين فى ١٤ مايو ١٩٤٨ حيث يحل الإسرائيليون محل البريطانيين فى نفس ثكناتهم وتبدأ المعركة بينهم وبين العرب، يبدو فيها الإسرائيليون مثل أبطال أفلام « الكاوبوى » فى حين يبدو العرب ضعفاء إلى حد المهانة.

ثم يأخذ الفيلم مسلسلا حياة ديفيد بن جوريون منذ طفولته مستخدماً الصور الثابتة أحياناً والمشاهد الحية أحياناً أخرى، وهى التى

يؤديها ممثل شديد الشبه بديفيد بن جوريون في شبابه، وممثل آخر شبيه له في شيخوخته.. وتتوالى الأحداث التاريخية من وجهة نظر الدعاية الصهيونية لتلك الشخصية الأسطورية.

وينطلق شعار من صوت خفي ليقول « في البدء كانت التوراة ».. ثم الحل.. ثم الواقع»، ثم يبدو بن جوريون معلناً قيام دولة إسرائيل.

ويبدو بعض الشخصيات اليهودية في بناء الدولة اليهودية.. مثل هرتزل.. الذى أشار بإقامة إسرائيل في «أوغندا»، لكن الرد يأتى في الفيلم ليقول: «ولكنهم يفضلون فلسطين لأن لها جاذبية».. على حين يبدو الفلسطينيون جالسين فى المقاهى يلعبون الطاولة ويدخنون الشيعة ويعزفون على المزمار وهم يرتدون الطرابيش.



وتتابع مغامرات بن جوريون الأسطورة اليهودية منذ هجرته من بولندا ووصوله إلى أرض فلسطين وسط أخطار عديدة، وحيل ذكية مثل أبطال السينما، لكن المخرج يقدم لنا بين وقت وآخر مشاهد يلعبها الإنجليز والعرب واليهود معاً.. هنا ضابط إنجليزى يسأل خادمه العربى الذى يقدم له القهوة:

- إن العرب واليهود يعيشون هنا فى سلام.. فما رأيك فى إقامة وطن لليهود هنا؟!

ويبصق الخادم العرب بصقة كبيرة دونما تعليق.. ثم يبدو اليهود وهم نشطون في فلاحة الأرض والتعمير وبينهم بن جوريون الشاب الذى يبدو نشطاً وهو يصبوب نظره إلى العرب راكبي الجمال..

وطلب خبراء من أمريكا.. كما يشير الفيلم إلى ضرورة إقامة مصانع للأسلحة فى إسرائيل.. ثم تتقل «الكاميرا» مع بن جوريون إلى الولايات المتحدة ليقول لزعماء أمريكا اليهود:

- لست أتحدث هنا عن الأموال.. إننى أتحدث عن الأسلحة..

ثم يتحدث الفيلم عن معركة بين اليهود والعرب، يبدو فيها اليهود وهم بأردية مدنية، وهم يزحفون على أحد المعسكرات العربية فيقتحمونه.. وينطلق صوت أحد العرب قائلاً عن اليهود الذين اقتحموا الموقع - لابد أنهم مجانين.. فيرد عربى آخر وهو يشير إلى رأسه - نعم.. ولكن ليس هنا.. بل هنا.. (يضع يده على قلبه).

هكذا يبدو تمجيد اليهود حتى على ألسنة العرب أنفسهم من وجهة نظر إسرائيلية.

وينتهى الفيلم بمشاهد تسجيلية عن حياة بن جوريون، مع بعض المشاهد المصورة فى إسرائيل حديثاً.. كذلك بلقطات من الطائرة بين الصحارى الواسعة فى المنطقة، لتبدو المدن الإسرائيلية الحديثة التى

أنشأها اليهود في المناطق العربية.. وفوق جثث العرب أصحاب الأرض الحقيقيين.

هذا هو الفيلم التسجيلي الذي يتحدث عن شخصية ديفيد بن جوريون الأسطورة، وهو بلا شك دعاية صهيونية هابطة لمغالطتها للواقع التاريخي المتعارف عليه دوليًا وعلميًا، ولم تغفل السينما التسجيلية الإسرائيلية أسلوب مقاومة الفدائيين العرب.. فقد انتجت إسرائيل عام ٦٨ فيلمًا تسجيليًا يحمل اسم «عازيت.. الكلبة الفدائية»، وهو يصور نشاط كلبة يهودية مسئولة مسئولية كاملة عن حماية خط بارليف، وقد درت تدريبًا شاقًا.. ودكيًا.. تجلى في ذكاء الكلبة التي كانت تأتى بالمعجزات الخارقة عن تعقب خطوات الفدائيين العرب.

عازيت.. كلبة فدائية وفية، تصحب صديقها الجندي «يورى» إلى قاعدته العسكرية. وتصبح بذكائها عضوًا عاملًا في الكومندوز. إن هذا الفيلم للأطفال والشبان في إسرائيل، ذلك لأنه يخاطب العقلية غير الناضجة.

وبعد عام ٧٠ قامت إسرائيل بإنتاج العديد من الأفلام التي تصور شجاعة المقاتل الإسرائيلي على غمط عالمي.. وتبرز معنى التقدم الحضارى في إسرائيل.

هناك فيلم «أرض الميعاد»، الذي أخرجه المخرج الألماني «مانفريد

فوش»، الذى صورت مناظره فى إسرائيل. ولقد حدثت مشاكل عديدة بين المخرج والسلطات الإسرائيلية التى تدخلت فى سيناريو الفيلم، وأجبرت المخرج على تصوير لقطات معينة جعلت الفيلم مهتزاً من أساسه.. مما دفع المخرج الألمانى إلى الإفصاح عما يدور فى إسرائيل حقيقة.. كما أنه فى ألمانيا ظهرت عدة أفلام تسجيلية تواجه فى قسوة موجة الأفلام التسجيلية الإسرائيلية الصهيونية الموجهة ضد العرب، وأن مانفريد فوش عضو فى هذه الجماعة الألمانية التى تسمى «مجموعة ميونيخ» التى بدأت عملها عام ١٩٦٣ والتى أحست بتغلغل الفكر الصهيونى العنصرى داخل نقابات العمال فى ألمانيا الغربية، ومجموعات الشباب الاشتراكى.. وذلك عن طريق النشرات والأفلام التسجيلية التى نفثت سمومها داخل قطاعات كبيرة من الحياة الألمانية. وهناك أساليب شتى للصهيونية نشطت بعد حرب يونيو ٦٧، وكان يقودها رئيس الطائفة اليهودية فى ميونيخ والذى أثار الشكوك ضد القوى الديمقراطية فى ألمانيا التى شجبت العدوان على الدول العربية.. كما أن المسئولين عن مهرجان السينما الذى أقيم فى برلين الغربية رفضوا عرض الفيلم الذى أنتجته «مجموعة ميونيخ»، وهو فيلم «أين تقع فلسطين؟»، الذى يدين العدوان الصهيونى على أرض فلسطين وهو يواجه صراحة سلسلة الأفلام التسجيلية الصهيونية.. وكان وراء رفض عرض هذا الفيلم فى مهرجان برلين الغربية لعام ١٩٧٢ يد صهيونية تدعى أن هذا الفيلم يشوه العلاقات الحسنة مع

ألمانيا والطائفة اليهودية في برلين الغربية بالذات.

ولقد كشفت القناع مجلة «كويك» الواسعة الانتشار، وقالت إن هناك بدءًا خفية للمخابرات الإسرائيلية تعرقل عرض هذا الفيلم، الذى يدين اليهود صراحة ويكشف عنصرية إسرائيل.. وانطلاقًا من هذه الوثائق بدأت ملاحقة أية أنشطة فنية توجه ضد إسرائيل.. لكن فيلم «أين تقع فلسطين، قد لقي رواجًا كبيرًا في أنه وجه لكمة كبيرة للصهيونية العالمية، خاصة حينما عرض في مهرجان «أوبرهاوزن»، وقد طلبته محطات تلفزيونات كندا لترد به على أفلام الدعاية التبجيلية الإسرائيلية، كذلك تلفزيون لندن وبلغاريا والاتحاد السوفيتى واليابان.

ولا يفوتنا هنا أن نشير إلى فيلم «إسرائيل ٧٤» الذى يمجّد إسرائيل خاصة بعد حرب أكتوبر وهو يحاول التقاط الأنفاس الميتة.. إنه يقول للعالم إن إسرائيل لا تزال باقية برغم لكمة حرب أكتوبر.. وهذا الفيلم ليس فيه تجديد للفكرة.

وتلزمنا الأمانة الفنية أن نشير إلى فيلم (إسرائيل أرض الميعاد)، الذى يقول عنه مخرجه مانفريد فوش إنه تضارب بين الحقيقة والحلم.. وإن المغالطات تبدو فيه على أفواه المسؤولين الإسرائيليين.. حتى إن جماعة «بروميشوس الجديدة في ألمانيا»، وهى جماعة للأفلام السياسية الألمانية الموجهة ضد الدعاية الصهيونية أشارت إلى أنه فيلم هابط.. وهو دعاية مغالطة.

يقول فوش وهو رئيس تلك الجماعة : إن الصهيونيين يعبرون في هذا الفيلم عن أفكار تسودها لهجة فاشية غاشمة يرفضها الرأي العام في عصرنا.. ذلك لأن اليهود عانوا كثيرًا من عقدة النازية على يد هتلر، لذلك فهم يحاولون بث أنماط من الزهو والانتصار.. ويقول فوش.. إن الفيلم التسجيلي الإسرائيلي لم يجد المناخ الغني الهادف بعد حرب أكتوبر ٧٣، ذلك لأن المناخ قد تغير تمامًا.

.. ونعود أيضًا إلى فيلم «إسرائيل ٧٤» الذي عرض في مهرجان ليبزيغ والذي قامت بإنتاجه عناصر صهيونية في ألمانيا الديمقراطية.. والفيلم جزءان كلاهما ريبورتاج تسجيلي عن الوضع العام من إحساس وانطباعات رجل الشارع الإسرائيلي بعد حرب أكتوبر سنة ٧٣. وحول رأى رجل الشارع الإسرائيلي عن الحرب والسلام ومستقبل الحياة الإسرائيلية.. وصورت لقطات الفيلم داخل إسرائيل.



وننتقل إلى فيلم «انتصار عتيبي» الذي أنتجته إسرائيل في بداية عام ١٩٧٧.. وهو الفيلم الذي أثار ضجة عارمة ضد إسرائيل في أوساط الرأي العام العالمى. وأثار موجات متلاحقة من العواطف الساخنة التى إنت بدعاية عكسية على إسرائيل.. الفيلم يحكى عن الغارة الإسرائيلية على مطار عتيبي الأوغندى فى يوليو ٧٦ لإنقاذ كاب الطائرة الفرنسية التى اختطفها الفلسطينيون وفى هذا الفـ

تتجلى قدرة الكوماندوز الإسرائيليين لتقول للرأى العام العالمى إنه لا تزال فى الجيش الإسرائيلى بقية من رمق، وإنه لم يمض بحرب أكتوبر.

لقد توفى فجأة فى لوس انجيلوس الممثل البريطانى المولد «بيترفينش» البالغ من العمر ستين عامًا بأزمة قلبية وهو الذى تقمص شخصية إسحق راين فى الفيلم الذى تكلف ١٢ مليون دولار، والذى قصدت به إسرائيل استعراض عضلاتها أمام العالم، واستعادة ثقة الإسرائيليين فى جيشهم المهزوم.. كذلك أصيب الممثل الأمريكى «جيوفرى كامبريدج» بأزمة قلبية، وهو الذى مثل شخصية عيى أمين فى الفيلم، إنها لعنات تقابل هذا الفيلم فى كل مكان.

وكانت هناك عشرات القنابل تلاحق الفيلم فى اليابان وفرنسا وإيطاليا وبريطانيا والبرازيل والأرجنتين والولايات المتحدة.. وكان أخطرها انفجار قنبلة بدار سينما بالأرجنتين أدت إلى تدمير السينما تمامًا.

بهذه القضية العالمية التى واجهت الفيلم.. فيلم «انتصار عتيبي» سقطت السينما التسجيلية إلى الهاوية.. بل إنها أتت بدعاية مضادة لإسرائيل.

وقبل أن ننتهى الحديث عن السينما التسجيلية الإسرائيلية نقول إن هناك فى جعبة الصهيونية مشروع فيلم جديد يحمل اسم «الأحد

الدامى»، يقول عنه «شارل ميشترا المعلق السينائي لمجلة» نيوزويك :
«إنه فيلم مخيب للآمال أن تقوم ممثلة مشهورة هي النجمة السويدية
«ليف أولمان»، بدور في هذا الفيلم.. أيضًا الممثل السويدي..
مارق كيلر»، التي تقوم ببطولة فيلم «الأحد الدامي»، الذي يدور
حول العمليات الفدائية الفلسطينية في الأراضي العربية المحتلة.

ويقول المعلق شارل ميستر «إن هذا الفيلم الذي تنتجه الصهيونية
لن يقول كلمة صادقة للرأى العام عن العرب، وإن اليد الصهيونية
تعمل لتشويه الحق العربى.. ولتشويه الثوار العرب على أنهم قتلة
يهددون الأمن».

فماذا تبقى للسبيل التسجيلية الإسرائيلية الصهيونية بعد أن أتت
مساعدتها بنتائج عكسية وماذا تبقى في جعبة صناع الدعاية الهابطة؟

يورى زوهار.. وعقدة العنصرية

فى إسرائيل مخرج سينائى عادى جدًا.. إنه يورى زوهار..
يعتبرونه أسطورة، ذلك لأن أفلامه تمتاز بفخفة الظل، وإن كان
موضوعها تافهاً.

إن عقدة «الامتياز» والاختيار والتفرد، هى التى تحكم الشخصية
الإسرائيلية، وهى التى تغلفهم بمسوح العبقرية المقنعة.. فكل شخص
إسرائيلي عبقرى فى زعمهم.. وكل عمل أسطورة رائعة.. وكل
خطوة.. معجزة.. والغرور المضحك الذى جعلهم يتوهمون أسطورة
«الجيش الذى لا يقهر» ويصدقونها، هى نفسها التى تسيطر على
صناعة السينما الإسرائيلية. ذلك لأن السينما ليست تابعة بالطبع
إلا من ظروف المجتمع الإسرائيلى نفسه الذى هو مجتمع معقد
التركيب منهار البنيان.

وليس مصادفة أن يكون مخرجهم يورى زوهار مبتكر الروائع قد
بدأ حياته الفنية ممثلاً فى إحدى الفرق الاستعراضية التابعة للجيش
الإسرائيلى.. وحين استشاع أمره داخل صفوف الجيش بممارسته

الشذوذ الجنسي ثم رحل إلى أمريكا بحجة الدراسة هناك.. وعاد يقدم للإسرائيليين فيلم (الديك)، الذي يتحدث عن جندي احتياطي يترك جبهة القتال فجأة متوجهاً إلى بيته لكي يطلق زوجته التي لا يستقيم حاله معها.

كذلك نراه في فيلمه «الإقلاع» يقدم نموذجاً آخر من الهبوط الفني، وذلك في ثلاث منوعات مشهور في إسرائيل باسم «ثلاث حاجاش هاشيفير»، في دور ثلاثة رجال يحاولون كسر روتين الحياة الزوجية المغلقة، وذلك بالبحث عن مغامرات عاطفية جديدة مع العاهرات.. وحين يفشل الثلاثة هؤلاء ويصطدمون بتفاهة المجتمع الإسرائيلي الهابط، يقررون العودة إلى زوجاتهم خائبين.. خاضعين.. كذلك فن قائمة أفلامه الهابطة فيلم «المتلصصون»، والذي قام بدور البطولة فيه مع أريك أينشتين ومونا زلبرشتين.. وتدور قصته حول شاب يعيش حياة لاهية.. تركته صديقته لتعيش مع إنسان آخر تبين بعد أنها لا تحبه في حين يستعير صديقه شقيقته لمغامراته العاطفية.. ويدور صراع الاستقرار العاطفي بين الأطراف أبطال القصة.

واضح أنها موضوعات في غاية التفاهة التي تدور حولها أفلام زوهار، ومع ذلك فإن الإعلام الإسرائيلي يشيد بكفاءته.. فمن حديث نشره مركز الاستعلامات السينمائية الإسرائيلي نقراً أنه مخرج ممتاز يؤدي

دوره بإتقان. شخصية قوية.. يؤمن بالتمايز وتفوق العنصر اليهودي على كل عناصر الأجناس البشرية. إنه مواطن حقيقى «للسابرا» الجيل الجديد الذى يحمل فكر الرواد الأوائل فى تفوق العنصر اليهودي.. ولعلنا ندرك أن هذه الحالة الكبيرة «حول نخرجهم ابن السابرا» إنما هى نزعة تهدف إلى استغلال أسطورة التفوق الإسرائيلى.. وهو تفوق مردود شكلاً وموضوعاً. لأنه ينبع أساساً من عقلية عنصرية مريضة.

والملاحظ أن أفلام يورى زوهار الأسطورة العنصرية، إنما هى أفلام تعتمد على الظل الأمريكى الذى يحميها من أقلام النقاد فى أول أسبوع للعرض. فيورى زوهار كثيراً ما يستخدم الخبرة الأمريكية والفرنسية فى أفلامه.. ذلك لأنه ليس هناك طابع إسرائيلى متميز فى صناعة السينما.. بل يعتمد زوهار إلى توظيف الخبرة التى يستمدّها من خارج إسرائيل.. ليمزج بها سخريته فى الفن الهابط..

إن يورى زوهار استغلته الدعاية العنصرية لتوظيفه فى منطق العدوان، وهى فى اعتمادها عليه إنما تعتبره شخصياً لا يحمل شخصية متميزة.. بل إنه يمكن تشكيله وفق المخطط العنصرى الذى تسلط الدعاية ضد فكرة ما.. لا ترتضيها..

لم يكن يورى زوهار صاحب شكل متميز فى صناعة السينما الإسرائيلىة، بل إنه إنسان متحول يعتمد إلى الجنس فى إبراز سخرياته من عقول الإسرائيليين إلى الحد الذى أسقط أفلامه، ولم يستطع فى

مهرجان كان السينمائي الدولي أن يعرض أى فيلم له، ذلك لأن أفلامه ليست من الأفلام ذات العالمية المنهج.. بل تتسلط على عقلية الشباب الإسرائيلي المزهو بانتصار مؤقت بعد حرب يونيو ٦٧.

وفي ملفات السينما الإسرائيلية الكثير عن شخصية يورى زوهار.. وهو المخرج الذى لم يعد له وجود بعد حرب أكتوبر ٧٣.. وهذا العدم سيظل يفرض محبه الكثيفة على شخصية ذلك المخرج وعلى صناعة السينما فى إسرائيل إلى الأبد.

صناعة السينما في إسرائيل

تتركز صناعة السينما في إسرائيل على رأس المال الصهيوني.. حيث يساهم رأس المال اليهودي بـ ٧٥٪ من تمويل هذه الصناعة.. والباقي من مساهمين إسرائيليين أو مساهمات من وزارتي التجارة والصناعة.. وكلها لإيجاد صناعة سينمائية معقولة إلى حد ما.

وجدير بالملاحظة أن صناعة السينما الإسرائيلية، صناعة موجهة من أجل الدعاية الصهيونية العنصرية.. فكل الأفلام التي أنتجتها إسرائيل أفلام موجهة بأسلوب دعائي مبتذل.. إلى جانب جزء منها يتناول الكوميديا الهابطة في إطار مكرر هابط، بعضه مقتبس من أفلام ومسرحيات فرنسية أو إيطالية أو أمريكية، وهكذا تسير صناعة السينما في إسرائيل معتمدة على الغير.

لكن كيف سارت صناعة السينما قبل وبعد حرب أكتوبر

٧٣...؟

للإجابة عن ذلك تستوقفنا بعض الحقائق عن إمكانيات إسرائيل السينمائية فإسرائيل يوجد بها خمسة استوديوهات للإنتاج السينمائي أهم

تلك الاستوديوهات الاستوديو الحكومي المركزي الموجود في تل أبيب.. وكل هذه الاستوديوهات تنتج سنويًا ما بين ١٦٠ و ١٧٠ فيلمًا سينمائيًا ما بين روائي وتسجيلي دعائي.. حتى إنه في الفترة ما بين ديسمبر ٧٣ إلى ديسمبر ٧٤ تم إنتاج ١٦٤ فيلمًا روائيًا وتسجيليًا كان من بينها فيلم «عربة اللذة الأخيرة».

وهناك من بين الشركات الإسرائيلية المنتجة للأفلام «مركز الفيلم التابع لوزارة الصناعة».. وهو الذي يهيمن على صناعة السينما الأساسية والتي ولدت في عام ١٩٤٩ بأربعة أفلام فقط عن قيام إسرائيل في أرض فلسطين.. وفي عام ١٩٦٠ قفز إنتاج الأفلام الإسرائيلية إلى مائة فيلم متنوع الاتجاه والهدف، وفي عام ٦٧ وصل الإنتاج الإسرائيلي من الأفلام إلى ١٤٠ فيلمًا ما بين تسجيلي وروائي، تتقارب موضوعاتها وتتداخل إلى حد كبير.

هذا ويجمع المشتغلين بصناعة السينما الإسرائيلية من فنانين وفنيين وكتاب «اتحاد الفنانين الإسرائيليين»، وهو بمثابة مكتب سياسي يخضع كلية لسلطة المؤسسة العسكرية الحاكمة، ويضم وفقًا لآخر إحصاء له ١٠٠٠٠ فنان متنوع الاتجاه والتخصص.

ويمكن القول بأن ٧٥٪ من إنتاج إسرائيل السينمائي، إنما يعتمد على رؤوس الأموال الصهيونية خارج إسرائيل كذلك معظم المخرجين والنجوم يأتون من الغرب إلى جانب الكتاب والمشتغلين بصناعة السينما في إسرائيل.

على أن من الشخصيات المشهورة التي ساهمت في صناعة السينما الإسرائيلية من الوجوه العالمية المشهورة نذكر «أسورمنجر»، و «جين كيلي»، و «بوب فوس»، و «جول داسان»، و «نورمان جوسون»، و «روبرت وايز»، و «ديفيدلين» و «وجوردون دوجلاس»، و «روسييل دي ميل»، و «جون هومستون»، كذلك هناك من النجوم التي لعبت أدواراً على الشاشة الإسرائيلية أمثال: «كيرك دوجلاس» روبرت فاجنر»، و «جريجوري بيك»، و «ناتالي وود»، و «جوان وودورد» وأيضا مارسياسانت، «وبربار ستريساند»، «وويريت أوكلاند»، وسامى ديفيز»، «وتوني كيرتس»، و «ليزا مانيلى»، و «ديبي رينولدز» وغيرهم من وجوه الشاشة العالميين.

وفي إطار المساهمات الصهيونية للسينما الإسرائيلية ودعمها.. فإننا نجد أن عديداً من الشركات العالمية للسينما تشتمل صناعة السينما في إسرائيل.. وهذه الشركات الصهيونية هي «متروجولدن ماير»، التي أسسها الصهيوني «شموئيل جولدين» اليهودي المعروف.. والذي أنشأ شركة «يونييتد آرست»، ولقد هاجر من وارسو إلى الولايات المتحدة ليروج تلك الصناعة، وإلى جانب ذلك فإن له أياد كبيرة في مساعدة إسرائيل قبل وبعد قيامها.

وهناك أيضاً «لويس ماير» الذي ظل مديراً لمتروجولدين ماير ومروجاً لها لسنوات طويلة حتى إن إسرائيل اعتمدت عليه كثيراً في صناعة السينما لديها. أما «ويليام فوكس»، صاحب شركة «فوكس

للقرون العشرين»، فهو صهيوني من المجر.. ولد في مدينة «تولكفا» وهاجر إلى الولايات المتحدة.. كذلك هناك «كارل لامل» الذي أسس شركة «بونيفرسال»، وصاحب أوسع الاستوديوهات السينمائية في العالم، إنه يهودى متعصب ولد في مدينة «لوفيم» بألمانيا.. أيضاً هناك «الإخوة وارنر»، وهم يهود من وارسو.. وأودولف زوكور «صاحب شركة برامونت وهو الذي أسهم في إنشاء مدينة «هوليوود السينمائية العالمية».

وبدراسة متأنية، فإننا نلاحظ أنه يدخل إسرائيل سنوياً ٢٥٠ فيلماً معظمها من إنتاج هوليوود وتشجيعاً للسينما الصهيونية. ومعظم هذه الأفلام تشير إلى أبعاد عنصرية في التكوين الذاتي لليهود.. علاوة على الأفلام التي تتحدث عن السامية وتناقل من شخص الأنبياء مثل شخص السيد المسيح إذ عرضت عدة أفلام تغمر حياته المقدسة. وعلى رأس هذه الأفلام فيلم «المسيح النجم الأعظم».

وبإحصائية لعدد دور السينما في إسرائيل نجد أن هناك ٣٦٠ داراً تنتشر في أنحائها.. وتضم الضفة الغربية ٢١ داراً للسينما منها سينما اليرموك. والقدس. والنزهة والشونة، وهي تعرض أفلاماً عربية.. على أنه توجد في الضفة الغربية شركة يمتلكها ممدوح فريخ، يطلق عليها اسم «شركة مصايف وملاهي رام الله».

أما عدد دور السينما في تل أبيب فيبلغ ٩٥ داراً وهي نسبة عالية بالنسبة لعدد السكان القلائل.

والسينما في إسرائيل درجات حسب دور العرض.. وحسب موقع الحى، فالأحياء الراقية توجد فيها دور السينما الأولى والتي تعرض الأفلام الأمريكية ذات النمط العلى.. أما في الأحياء الشعبية فتعرض أفلام الكوميديا الإسرائيلية التي يستمر عرضها شهوراً.. وإلى جانب ذلك توجد دور للسينما المبسطة في المستعمرات التي تجمع تكتلاً سكانياً كثيفاً.. وغالبية هذه الدور تعرض أفلاماً دعائية عن استقرار الحياة في إسرائيل.. إلى جانب أفلام الحرب التي تشيد بالجندي الإسرائيلي. ودور الشخصية اليهودية في بناء إسرائيل وبدورها في حضارة العالم.

"إن صناعة السينما في إسرائيل تسير في فجوات متناقضة.. ذلك لأنها صناعة لم تقم على أسس سليمة.. وأبت في شكل غير لائق لا يتفق مع ظروف إسرائيل وطبيعة وجودها وتكوينها الاجتماعى.. لكن هل ستستمر صناعة السينما في إسرائيل متخطية تلك العقبات المالية والفنية، سؤال مطروح للسينائيين في إسرائيل..

الشخصية اليهودية في السينما الإسرائيلية

ستظل الشخصية اليهودية تبحث عن ذاتها طويلاً.. ذلك لأن اليهود يشعرون بفقدان الذات إلى الأبد.. وهو شعور يؤرقهم في حياة الدياسبورا التي يعيشونها في إطار الشتات والضياع والسرمدية اللانهائية المغلفة بالعدم.

وتجسدت مشكلة العزلة والضياع لدى اليهود في أفلامهم السينمائية..

وعكفت السينما الإسرائيلية في ظل الحياة القائمة تبحث وتجسد للعثور على الذات اليهودية الضائعة.. حتى خرجت عدة أفلام، لا نقول إنها سطحية، لكننا نقول إنها تتحدث عن حقيقة الذات اليهودية الضائعة في هذا العالم الواسع.. عالم الأمم والشعوب.

فاليهودي يشعر بمرارة الغربة في هذا العالم.. ذلك لأنه يحس بأن كيانه مهدد.. وأن وجوده مرفوض.. وظلت مشكلة البحث عن الذات تراود عقول المفكرين والفنيين من اليهود والإسرائيليين باعتبار أن إسرائيل هي تجسيد حي للكيان اليهودي العالمي.. هكذا

يزعمون.. لكن ما هي الأفلام التي تتوخى البحث عن الذات اليهودية المفقودة؟ وما هو أسلوبها في طريقة انتشال الذات من السردية العلمية؟..

تقول مجلة «فيلم نيوزليتر» الأمريكية.. إن الفرد الضائع في حياة اليهود له مشكلة جسديتها صناعة السينما في إسرائيل على أنها قضية ملحة...

ومن الأفلام الإسرائيلية التي تجسد منظور العزلة والضياع للشخصية الإسرائيلية فيلم اسمه «ولكن أين دانيال فاكس؟»، أنتجته إسرائيل عام ١٩٧٢ من إخراج أفرام هيفنر، وتمثيل ليوريني واستريزيفكو.. وتدور قصته حول مغن ناجح في الأغاني الشعبية الإسرائيلية.. يتقل إلى الولايات المتحدة ليجد فرصته في الغناء الشعبي هناك.. لكنه مرتبط بأصدقاء الفصل الدراسي الواحد المقيمين في إسرائيل فهو يأتي للقاءهم في اجتماع متفق عليه معهم.. لكنه يصطدم بالواقع المر.. لم يجد زعيم الجماعة وهو دانيال فاكس، فيبحث عنه المغني طويلا فلا يجده.. ويتمسكه اليأس.. ويجلس لحظات في حساب طويل مع النفس.. فيكتشف حقيقة أن ذاته مفقودة.. إن فقدان دانيال فاكس.. فقدان للجماعة التي كانت شبه مترابطة تمامًا.. لكن يفقده بدم الحقائق كاملة، وهي فقدان الذات اليهودية في هذا العالم.. لذلك رأيناه يجد في البحث عن دانيال الذي هو تجسيد للذات اليهودية المفقودة في هذا العالم الواسع.. العالم

الذى يتلع الأقليات اليهودية.. ويظل البحث جاريا عن دانيال..
لكن دون جدوى والفيلم.. قصه بسيطة لكنه يشير إلى قضية
الدياسبورا القائمة في الحياة اليهودية عمومًا.. ولقد نجح الممثلون في
أداء أدوارهم.. كما نجح المخرج في تحريك الشخصيات لكي تعبر عن
الإنسان اليهودي الضائع.

كذلك يقودنا فقدان الذات اليهودية إلى الوقوف عند فيلم إسرائيلي
آخر، وقد عرض في مهرجان «كان» السينمائي الدولي عام ١٩٧٢.
وهو فيلم «المنزل في شارع شيلوش»، سيناريو وإخراج موشيه
مزراحى.. إنتاج «مناحيم جولان». بطولة «جيلا الماجور، وشال
أفير، وجوزيف شيلواه.. وهذا الفيلم يقدم مأساة الذات اليهودية
القلقة على مصيرها.. إذ تدور أحداثه حول العلاقات الجنسية،
 وهروب الذات من الواقع اليهودي المر.. تدور الأحداث في عام
١٩٤٦ إبان كفاح الفلسطينيين ضد اليهود الذين تكاثروا في فلسطين
آنذاك.

ويحكى عن أم يهودية كانت تعيش في مدينة الإسكندرية.. ترك
لها زوجها أولادًا. دون عون مادي يقيم حياتهم.. لكنها وجدت فرصتها
في العمل بتلك المدينة.. ووجدت الحياة الهائلة.. ولظروف ما ترك
الإسكندرية إلى فلسطين لتعمل شغالة لدى أحد اليهود، من هنا
تشعر بقسوة الحياة ومرارتها عليها.. فعملت.. وفقدت أنوثتها

وحيويتها وأحست بأنها مجرد آلة صماء تعمل لتعيش فقط دون حياة أو حياة تحس بها.. أما ابنتها الأكبر فاضطر أمام قسوة الحياة للعمل في ورشة في المساء بعد خروجه من المدرسة.. وكان يحس بأن هناك شخصاً غريباً دخل حياتهم.. هو ذلك الرجل الذي فرض نفسه على الأم.. وأغرقها في الديون، مما جعله يمارس الجنس معها.. شعر الشاب بأن تلك الحياة لا تطاق بهذه الصورة فتباعد عن المنزل لكيلا يرى المأساة مجسدة أمام عينيه.. وأنقلته وظيفة شابة منفصلة عن زوجها تعمل في مكتبة مجاورة، مارس معها الجنس أيضاً، لكي يحقق ذاته ويشعر بوجوده بعيداً عن كل المنغصات التي ضربت حوله.

انتشلت المثلة ميشيل بات آدم.. من غفوة الضياع إلى الوجود عن طريق الجنس وعلى الرغم من أن هذا الدور لميشيل بات دخیل على القعنة فإنه يقدم لنا مثالا حياً وصادقاً لانتشال الذات المفقودة في متاهات السرمدية المتردية إلى أعماق العدم اللانهائي.

وأخيراً فإنها ترفض الشاب المراهق كزوج لأنه لم يحقق ذاته كرجل.. بل هو مجرد آلة مسلية فقط. : عند ذلك يعود الشاب إلى البحث عن الذات المفقودة.. وفي النهاية نرى الأم تتزوج مؤخراً من العاشق، ويوافق الشاب على زواج أمه، لأن الحياة ومتطلباتها تقتضي ذلك.. ويهرب الشاب إلى فلول الهلجانات محارباً مع المحاربين اليهود، الذين سيحققون قيام إسرائيل.. إن هذا الهروب هروب من الضياع

النفسى، وكان كل أفراد الجيش من هذا الطراز السلبي المعدم الشخصية.. ويترك الفيلم ذكرى للأسرة التى تركت حياة الترف فى الإسكندرية لتتجه إلى أرض فلسطين.. والتى فقدت فيها طعم الحياة.. وذبلت الذات فى سمرمدية العدم إلى الأبد..

ولقد بدت ظاهرة فنية فى صناعة السينما فى إسرائيل ألا وهى أن يسمى المخرج أو الممثل باسم بلد عربى إشارة إلى أن هذا البلد يهودى.. فمثلا مناحيم جولان المخرج الإسرائيلى المعروف، الذى دخل الفن السينمائى منذ عام ١٩٦٥ كاتبًا ومخرجًا ومنتجًا لكثير من الأفلام تسمى بجولان، إشارة إلى المرتفعات السورية المعروفة، وهو إيهام بأن هذه الأرض السورية إنما هى أرض إسرائيلية.

تلك إشارة عابرة فى إطار هذه القضية المثارة.

ويسوقنا الحديث عن ضياع الذات اليهودية إلى الدخول فى قضايا أخرى من هذه الأفلام التى طرقتنا الحديث عنها.

هناك فيلم إسرائيلى من إخراج «مناحيم جولان» يحمل اسم «العاهرات أيضاً»، يصور فتاة ليل إسرائيلية تبحث عن الذات الضائعة فى مهب الرياح الساخنة فى الحياة الإسرائيلية المعقدة.. حياة الضياع الذى.. هذه الفتاة تعيش حياة قلقة.. إنها تريد أن تحمل سفاحًا من أى إنسان يصادفها لكى تنجب ولدًا.. والقضية هنا ليست قضية الجنس.. بل قضية البحث عن الذات بأى ثمن لكن

البحث يمضى سدى.. وبلا أمل.. ويبقى الضياع.. وتقوم ببطولة
القصة «جيلا الملاجور».

أما فى فيلمه «صلاح»، فإن فقدان الذات استمر طويلا..
ومجسداً فى شخص صلاح اليهودى اليمنى الذى أتى إلى إسرائيل وظل
إنساناً كسولا لا يحب العمل.. فتضيع منه الفرص الكثيرة لأنه إنسان
لا يحب تأكيد ذاته اليهودية لما له من طابع شرقى عربى كسول.

كذلك فيلم «الهروب إلى الشمس»، الذى ألفه وأخرجه مصوراً
حالة ثمانية من اليهود السوفيت قرروا الإقلاع ببطائرة إلى إسرائيل،
هروباً من قسوة الحياة اليهودية داخل الاتحاد السوفيتى وما يلاقيه
اليهود هناك من حياة مغلقة.. وهذا الفيلم يحاول استدرار عطف
المشاهد فى أوربا وأمريكا على اليهود وعلى حياتهم الضائعة وسط
موجات بشرية هائلة ترفض منحهم حق الحياة بمفهومها الواسع.. وفى
هذا الإطار تبرز لنا مشكلة فتاة يهودية تندفع إلى تحقيق الذات عن
طريق الأمل.. الأمل فى أن تحقق أحلامها بالزواج من شاب تحبه..
لكن والدها يرغب فى أن يزوجه من عجوز يملك ثروة.. والفتاة
لا تعترف بالثروة، وأن الحب تأكيد للذات وليست الثروة.. لذلك
تقرر الهرب فى النهاية مع حبيبها.. وهو هروب من الضياع إلى الحد
الذى يحقق الشخصية والكيان لفتاة يهودية تريد أن تعيش كما يعيش
الناس، بعيداً من الاتصهار الذاتى داخل مجتمع مغلق تحكمه قيود

المادة والرذيلة.. الفيلم هو «ابنة البحر الميت».

ولا ينسى السينمائي الإسرائيلي أن يربط أبطاله بالأرض.. أرض الميعاد كما يتصورون، لأن تأكيد الذات وتحقيقها لا يتحقق إلا بالأرض.. لكن الأرض هنا ترفضهم إلى الأبد.. لذلك لم يشعروا بأنهم مستقرون عليها.. إنها كما قال «ناحوم جولدمان» رئيس المؤتمر اليهودي العالمي بعد حرب أكتوبر ٧٣، أرض باتت ترفض الكيان اليهودي منذ أن وطئت أقدام اليهود ترابها:

بقى أن نتساءل.. هل ستظل الشخصية اليهودية تائهة في مهيع الحياة الواسع؟.. كيف؟ وإلى متى؟.. سؤال يبات قلقاً في قلوب الإسرائيليين واليهود جميعاً.

اليهودى التائه وضياع الذات

ظل لفظ اليهودى التائه علامة بارزة على تشتت اليهود فى كل مكان.. . وهى عقدة تظل قلقة بين جلود اليهود فى كل زمان ومكان.

وقد يكون فيلم «اليهودى التائه» الذى أخرجه «فريتز هيلر» عن فكرة للدكتور «إيراهارد توبرت» أبغض فيلم. وهو فيلم ثقافى فى المفهوم الألمانى.. . إنه فيلم تسجيلى وروائى. طويل عن مشاكل اليهودية العالمية وعن وضعهم فى العالم. وقد عرض أولا بدار سينما «بالاست أم تسو» التابعة لشركة «أوفا»، أى سينما بلاس بجانب حديقة الحيوان ببرلين فى ٢٨ نوفمبر سنة ١٩٤٠، وشاهده الكثيرون من العلماء والفنانين وأعضاء الحزب النازى.

وطبقا لما نشرته صحيفة «دويتش الجهاينة تسائتونج»، فإن الفيلم موجه إلى عقدة اليهود المزمنة.. . وإنه لابد وأن يكون لها حل.. . بعيدا عن ألمانيا وأوروبا.

ويظل اليهودى التائه ليس له كيان معروف حتى اليوم.. . ولذلك فإن

من المفيد تقديم بيان واضح عنه وهو ليس لامعاً وإن كان مبهماً مثل فيلم « انتصار الإرادة »، وهو غير مناسب بالمرة لأذواق الجمهور... وحتى مكتبات الأفلام التي لديها نسخ منه، حذرت من عرضه للناس... ويعرض فيلم « اليهودي التائه »، في أجزائه مدى الانحطاط الذي لحق باليهود في كل زمان ومكان.

ويبدو الفيلم في شعاره المقلق بمعاونة الصورة الموسيقية وليس من المقصود أن يشاهد الجمهور الفيلم ويكون عنه رأياً... بل إن عليه أن يتلع الجرعة كلها..

ويبدأ الفيلم ببيان أن اليهودي المتحضر الذي نعرفه في ألمانيا يعطينا فكرة مزيفة عن الشخصية اليهودية ويستمر قائلاً: « وسنرى هنا حقيقتهم دون قناع ». « الحقيقة هي بولندا »، ويتحدث « هيلبر » عن اليهودي الأفضل « الألمان ». واليهودي الأسوأ « البولندي »، ويضيف في سرعة أن كلا منها يمثل الشكل الأدنى المنحط للإنسانية... ثم يقارن اليهود بمضيفهم البولنديين الذين قلدتهم من قبل ضعافاً وغشاشين في فيلم هو « غزو بولندا » عام ١٩٣٩.

ويؤكد التعليق أن البولنديين أحسوا بالهزيمة أكثر من اليهود الذين مكثوا « بالجيتو الهادي » واستأنفوا معاملتهم بعد ساعة واحدة من انتهاء القتال. ونرى الوجوه اليهودية من الرجال وهم يلحى ضخمة وعيون حزينة في لقطات واقعية بجيتو لوتز لمصورين من الألمان.

ويقول المعلق إننا نرى كل هذا.. لكن عيوننا تنظر الآن بشكل أوضح.

وفي الماضي كان ينظر لليهود على أنهم شخصيات هزلية مضحكة. لكنهم في الحقيقة يصورون الخطر والتهديد للإنسانية.

وحين تدخل الكاميرا منازل اليهود، تصبح رسالتها «حياتهم الخاصة التي تفتقد الوقار»، وهناك لقطة مكبرة للذباب يبدو على الحائط.. كتلة سوداء زاحفة. ويصف المعلق افتقارهم للنظافة العامة فهم قادرون ماليًا على توفير النظافة والأناقة في منازلهم. لكن اليهود يريدون ذلك لحياتهم.. وصورة الذباب مغيرة عن حياتهم القذرة.. لكن هذه اللقطة تقودنا إلى الأمام لتربط بين اليهود والحشرات.. والناس الذين تمسكوا بمبادئ الضحة العامة يكونون أحكامهم الخاصة حين بدأ النازي محاولة حل المسألة اليهودية بعد ذلك بشهور قليلة مستخدمين مادة «زيكلون ب» وهي أصلاً مبيد حشري. وهذه صورة من العقل الباطن.. لكن هيلر يدع الأحكام معلقة.

على أن فيلم «اليهودي التائه» يصور حياة اليهود في الشارع العام، ونجد اليهود يتناقشون في صمت.. في مهمة.. فهم قليلو العمل، وإذا عملوا فإنهم يعملون مكرهين، ذلك لتسلط نزعة اليأس في نفوسهم وإحساسهم بالغرابة.. ولأنهم يعيشون حياة بدائية مقهورة.. يعملون إلى شراء الملابس المستعملة من أجل عيشة

الكفاف.. ويتاجرون في كل شيء قديم حتى الأسماك البالية.. وهناك سيدة في ملابس ممزقة تبيع دجاجات هزيلة.. مغشوشة.

والأطفال يبدون كسالى. لا يهتمون بالمظهر، لقد ولدوا وولد معهم اليأس والمرارة التي لمسوها في آباتهم.. على أن المحاضر الذي يبدو في الفيلم يؤكد ذلك للمشاهد حيث يقول: «إن الجنس الأرى يحاول الإبداع في صمت..»

ثم تتجه الكاميرا إلى تاجر يهودى يعرض بضاعته من حديد الخردة.. وترينا الكاميرا كيف يتسلل اليهود إلى الأعمال الحفيرة من أجل الحصول على المال.. إنهم يتاجرون فيما لم يعرفه أحد.. أو يلقى إليه الألمان بالآ.

ويدور الهمس بين اليهود بأنهم كلما حصلوا على المال رحلوا إلى بلد آخر إنهم طفيليون حقاً.

ويرمز الفيلم إلى الفأر البنى باليهودى.. فالفأر البنى آسيوى الأصل كما يقولون.. وتبدو خريطة مكبرة لجماعة من الفئران ثم نسمع تعليقاً عليها يقول: إنها تنقل أخطر الأمراض للإنسانية.. ثم تعليق آخر: إنها جبانة تلك الفئران تنتقل في جماعات لأن وجودها منفردة معدوم.. ثم تنتقل الكاميرا إلى حياة اليهود في جيتو «لودز».

ثم ينتقل الفيلم ليرينا مجرمى اليهود في لحي غير مخلوقة ونظرات محمومة، تدل على الحقد والكراهية لدى اليهود.. ثم تنتقل الكاميرا

إلى بورصة نيويورك حيث يبدو رجال المال من اليهود مسيطرين على كل شيء..

ثم تبرز الكاميرا معبدًا يونانيًا فيه تمثال كلاسيكية.. ومسولد «فينوس ليوتشيللي»، ثم نسمع لحناً لباخ، إشارة إلى أن هذا من عمل اليهود، لكن اليهود بطبعهم يرفضون الفن الهادئ فيعمدون إلى موسيقى الجاز الصارخة المقلقة ويعللون ذلك بأنه يوقظهم من سباتهم ومن سكرة الموت التي تسيطر عليهم.. ثم تنتهي الكاميرا إلى صورة للسيد المسيح عليه السلام وهو طفل يتسم داخل نجمة تبرز منها امرأة شابة، وهناك تعليق يقول.. لا.. لا تصدقوا اليهود في هذا، فاليهود يفسدون الفن والثقافة.

والملاحظ في فيلم اليهودي التائه أن اليهودي بغيريته يهتم بكل ما هو «عليل»، وقد حاولت سينما ١٩٧٣ الخبيثة اكتساب العطف نحو المجرمين، بتحويل عبء آثامهم على المجتمع.. فاليهود يفسدون العدالة أيضًا، لا الفن فقط. إنهم يحقدون على كل شيء لا تمتد إليه يدهم - إنهم يقتلون الأطفال من غير اليهود حتى لا يتكاثر غير اليهود في هذا العالم.

ثم إن الماخامات في صلواتهم لا يتسمون بالقداسة في هذا الفيلم. فهم يتمايلون ويتحدثون عن المال والتجارة وأمور الحياة. ثم يصور لنا الفيلم جرائم اليهود ضد عالم الحيوانات.. هناك

بقرة تنزف دمًا بفعل سكين، ويظل الدم ينزف منها في هدوء وهي مستسلمة للموت البطيء.. والجزار يغفل وكان شيئًا لم يكن.. الذبح هنا فيه تعذيب للبقرة.. كذلك لكل الحيوانات.. حيث تقطع الرأس فجأة وتفصل عن الجسد.. وفي هذا تبدو شعارات النازي ضد عملية الذبح حيث يرينا الفيلم.. النازية برغم قسوتها فإنها تحتاج على مثل هذا الذبح.. وطريقته.. ثم يبدو هتلر ليقول في الرايخستاج في ٣٠ يناير ١٩٣٩ : إنه إذا دفع اليهود العالم إلى الحرب، فإنها لن تكون نهاية العالم وحده.. بل نهاية اليهود.. هكذا يبدو فيلم «اليهودي التائه»، وهو مثل لحياة اليهود في ألمانيا. كما أنه إشارة إلى وضع اليهودي في السينما من وجهة النظر اليهودية ومن وجهة نظر الألمان.

ويقول النقاد عنه : إنه فيلم للعارفين بيواطن أنور اليهود. وهو يبدأ بالوعظة الخالدة وهي : «أن اليهود طبقة وضيعة.. وستظل».

وكان جوبلز وزير الدعاية في حكومة النازي يقفًا بالنسبة للدعاية العكسية فأفلام الأجناس مثل «آل روتشيلد»، وفيلم «فايت هارلان» الشهير «سكر اليهود» وكلاهما لعام ١٩٤٠ لم يعملتا بعد السنوات الأولى.. وكانت الإشارات إلى عداو النظام للسامية تحذف من نسخ الأفلام الألمانية المعدة للعرض الخارجى.. وطبقًا لما قاله «كراكاو»، فقد حدث هذا في النسخة الأمريكية «تعميد النار»، وفيلم «الانتصار

في الغرب»، ولا بد أنه كان هناك ما يشير إلى التخوف من أن تستدر رؤيتها العطف بدلا من الاستياء.

وقد تثير الأهداف الأساسية لفيلم «اليهودي التائه»، شعورا مختلطا لدى بعض الألمان.. لكن أغلبهم لم يختلط عليهم الأمر في هذه القضية - فهؤلاء اليهود لم يكونوا لا من الألمان ولا حتى من الطبقة المتوسطة.. وكانوا بعيدين كل البعد عن مشاهدي السينما الألمان آنذاك، وبدوا أحط مما يمكن التعرف عليهم أو اعتبارهم في عداد الإنسانية.

وقد عرض الفيلم بالبلاد المحتلة من الألمان.. وعنوانه بالفرنسية «الخطر اليهودي»، سبق استخدامه قبل الحرب على غلاف وثيقة قديمة ضد السامية.. وهذا تزوير خطير يحمل اسم «بروتوكولات حكماء صهيون»، وصور في هولاندا.. وكتبت مجلة رسالة السينما الألمانية قائلة «في جولة بجيتو ليرماتشتاوت» قبل تدخل السلطات الألمانية لإعادة بعض النظام وغسيل حظائر أوجياس، وقدمت صورة واضحة للمستنقعات القذرة التي يتسرب اليهود منها للعالم. ويستحق مخرج الفيلم بعض التعليق.. فريتز هيلر المسئول عن صناعة السينما في حكم النازي.. وهو الشخصية الثانية بعد جوبلز وزير الدعاية آنذاك.. وفي فيلمه «سكر اليهودي»، يوضح كيف عاش اليهود في ألمانيا في حالات قاسية.. حياة قذرة.. ويحتقرهم الألمان إلى حد

كبير.. وتبدو فيه شخصية اليهودى ضائعة تمامًا.. منبوذين من
الألمان.

وعلى كل فإن مشكلة اليهودى التائه من المشاكل التى جسدها
الألمان ضد اليهود.. حيث نفوا عنهم ما تشددوا به من ثقافة
وحضارة.. وعمدت الصهيونية إلى استغلال منطوق هذا الفيلم
باعتبارها موجهة ضد السامية وعلى الأخص اليهود، كذلك فيلم «سكر
اليهودى»، لنفس المخرج.. هيلر.. فتى تنحل عقدة اليهودى
التائه..؟.. وإلى متى سىظل غضب الإنسانية موجهًا ضده
أينما كان..؟

السينما الإسرائيلية صناعة وتجارة

قفزت السينما الإسرائيلية في السنوات التي تلت حرب يونيو ٦٧، إلى أرقام خيالية في عدد الأفلام الروائية أو التسجيلية.. وكلها أفلام تخدم الكيان الصهيوني وتدعمه وإن تعددت اتجاهاتها، وتكررت موضوعاتها، التي تصب في قالب واحد هو خلدمة الأهداف الصهيونية.

والملاحظ أن السينما الإسرائيلية قد ولدت منذ عام ١٩٤٩ بأول إنتاج لها وهو فيلم «التل ٢٤ لا يرد»، وهذا الفيلم يتحدث عن قيام إسرائيل في أرض فلسطين وهو عمل مشروع في نظر الصهيونية التي قامت بإنتاج هذا الفيلم.

بعد هذا خطت السينما الإسرائيلية خطوات بطيئة من حيث الإمكانيات الفنية المتاحة لها، والإعداد لذلك، لأن كل أعمال الصهيونية تركزت في صناعة السينما الأمريكية الواسعة الانتشار التي تدر ربحاً كبيراً لاعتمادها على السوق العالمية الرائجة.

* * *

لكن إذا نظرنا إلى صناعة السينما في إسرائيل فلنأثنا نتوقف عند عدة حقائق هامة تجدر الإشارة إليها.. فإسرائيل تمتلك اليوم خمسة استوديوهات، أهمها الاستوديو المركزي بتل أبيب. وهذه الاستوديوهات الخمسة تنتج سنوياً ما لا يقل عن ١٧٠ فيلماً روائياً وتسجيلياً.

والملاحظ أنه في الفترة من شهر ديسمبر عام ١٩٧٣ حتى ديسمبر ٧٤ أنتجت استوديوهات إسرائيل مجتمعة ١٧٠ فيلماً مختلفة الاتجاه والمهدف، وكان من بينها فيلم «عربة الهجرة الأخيرة»، و «ياكوف يحب ابنة النبي عزرا»، وفيلم «العشق في السهول الموحشة»، و «جريمة في حيفا»، و «شتاء ٧٣»، و «الحائط»، وهذه الأفلام تخدم أغراضاً معينة بأسلوب متكلف ساذج بعيد عن الواقع المتعارف عليه لدى إنسان هذا العصر

كذلك فإنه تجدر الإشارة بالمركز السينمائي التابع لوزارة الصناعة وهو «مركز الفيلم الإسرائيلي»، وهو المهيمن على صناعة السينما في إسرائيل.

أما فيما يتعلق بالمشتغلين بصناعة السينما من فنانين وفنيين وكتاب، فيجمعهم ما يسمى بـ «اتحاد الفنانين الإسرائيليين»، وهو يعتبر مكتباً سياسياً يخضع لتوجيهات المؤسسة العسكرية الحاكمة، ويضم طبقاً لآخر إحصاء له ٩٨٠ عضواً من مختلف المشتغلين بهذه المهنة.

رأس المال الصهيوني في السينما

إن ما يقرب من ٧٥٪ من الأفلام الإسرائيلية تعتمد كلها على الموارد المالية والفنية خارج إسرائيل.. ذلك لأن إسرائيل لا يمكنها أن تنتج فيلمًا جيدًا له صفة الاستمرار.. ولن تتمكن من تمويل الفيلم العالمي.. أو حتى الفيلم الذي يجعلها آخذة في سبيل التطور السينمائي..

وهذا التمويل الخارجي يوظف كبار المخرجين العالميين والنجوم ذوي الشهرة الواسعة، ويسخرهم في إيصال وجهة نظر إسرائيل إلى أكبر عدد ممكن من الرأي العام في أي مكان.. وعلى سبيل المثال نذكر من المخرجين «أوتو برمنجر»، و«جول داسان»، و«نورمان»، و«جوسون»، و«روبرت وايز»، ومن قبل كان المخرج العالمي ذائع الصيت «سيسيل ب. ديميل».

أما الممثلون فنذكر منهم «جريجوري بيك»، و«روبرت فاجنر»، و«ناتالي وود»، و«بربارا ستر ساند»، و«تون كيرتس»، وغيرهم من الوجوه اللامعة عالميًا.

إن ارتباط رأس المال الصهيوني بالسينما الإسرائيلية ارتباط وثيق.. ومن المعروف أن «شموشيل جولدين» الذي أسس شركة «مسترو

جولدين ماير» و «بونايتد أرتست»، قد هاجر من وارسو عاصمة بولندا إلى الولايات المتحدة، وظل دائماً يساعد يهود إسرائيل بالمال والأفكار التي تخدم أغراضها العدوانية ضد العرب.

أما «لويس ماير» الذي ظل يعمل مديراً لشركة «مترو جولدين ماير» طوال ثلاثين عاماً، فإنه يهودى صهيونى متحمس للسينما الإسرائيلية كذلك «وليام فوكس»، مؤسس «شركة فوكس للقرن العشرين» المجرى الجنسية، ظل يخدم الأهداف الصهيونية عن طريق تدعيم السينما فى إسرائيل بكل الوسائل.. هذا بجانب «كارل لامل»، مؤسس «شركة نيو فرسال»، وهو يهودى يملك أكبر استوديوهات السينما فى الولايات المتحدة.. ظل يمول صناعة السينما فى إسرائيل ويمدها بالخبرات الفنية.

أيضاً نذكر هنا الإخوة وارنر»، مؤسسها يهودى نشأ فى مدينة وارسو البولندية.. وأدولف زوكور «صاحب» شركة برامونت»، وهو الذى أسهم إلى حد كبير فى إنشاء مدينة السينما الأولى فى العالم «هوليوود».

والى جانب إنتاج إسرائيل السينمائى من الأفلام المختلفة. يدخلها ما بين ٢٥٠ إلى ٢٨٠ فيلماً سنوياً، غالبيتها العظمى من إنتاج هوليوود، وكلها تخدم الأغراض الصهيونية وأهدافها فى تشكيل عقول الرأى العام العالمى وفق ما تريد وتشتهى نذكر من ذلك فيلم

« المسيح .. نجم فوق العادة »، وهو الذى يهدف إلى تربية اليهود من دم المسيح عليه السلام، مشيرًا إلى هذه القضية إلى أن يهوذا الإسخريوطى قد سبق إلى فعلته الشنعاء بقوى غير منظورة لاقبل له بمقاومتها إطلاقًا.

والسؤال هو؟

إلى أين تتجه السينما الإسرائيلية؟

إن عدد دور السينما التى توجد فى إسرائيل كثيرة ومنتشرة .. وكلها لهدف إعلامى يشكل الرأى العام الإسرائيلى لترسيخ فكرة معينة أملتها الإرادة الصهيونية .. وقد بلغ عدد دور السينما فى أنحاء إسرائيل حتى عام ١٩٧٦ ما يقرب من ٣٦٥ دارًا .. فى تل أبيب وحدها ١٠٠ دار وهى نسبة عالية بالنسبة لعدد سكان إسرائيل الذين لا يتجاوزون ثلاثة ملايين ونصف.

والجدير بالذكر أن السينما الإسرائيلية أصبحت تواجه فتورًا من جانب المشاهد الذى أصبح يأنف إلى حد كبير من أسلوب الأفلام وتناولها لمواد مكررة ليس فيها تجديد .. ذلك لأن السينما .. أى سينما فى العالم تهدف دائمًا إلى التجديد والابتكار، وإبراز الأجداد التاريخية والبطولات، لشخصيات ذات أثر فعال فى حياة شعب ما .. إن السينما فن للحياة .. لكنها فى نظر المشاهد الإسرائيلى تزيف للواقع وتجسيد لأمور لا وجود لها، فهى متناقضة مع نفسها .. حتى نلاحظ

أفلام التسلية وقد بدت عاجزة غير قابلة للتشويق.. من هذه الأفلام ما يشيد بالجرمة مثل فيلم «سرقة التليفون الكبرى»، أنه فيلم تافه المغزى والموضوع مثل فيلم «السديك»، للمخرج الإسرائيلي «يسورى زوهار».

وتنحصر أغراض السينما الإسرائيلية فى اتجاهات يمكن إيسرازها فيما يلى :

أولاً : أن الصهيونية تحاول التسلط على المشاهد الإسرائيلى أيا كان، لتحصره فى قوقعتها المظلمة ليعيش واقعها المغلق.

ثانيًا : أن الصهيونية تدعى فى أفلامها أن الثقافة الغربية مدينة لليهود الذين لهم دور طليعى فى حضارة الإنسان منذ مئات السنين.

ثالثًا : أن الأفلام الصهيونية تحاول أن تصور إسرائيل على أنها «أمريكا الجديدة» من حيث التقدم والتطور الحضارى فى منطقة الشرق الأوسط، وأن إسرائيل قامت بنضال اليهود وتوجيه من الصهيونية العالمية.

صناعة السينما.. بعد أكتوبر

وبعد حرب أكتوبر ٧٣.. تغيرت الأوضاع كلية بالنسبة لصناعة السينما في إسرائيل.

لقد خمدت جذوة الإنتاج السينمائي. وسقطت بسقوط الحياة الإسرائيلية وهاجر الممثلون والفنيون للبحث عن العمل داخل استوديوهات الولايات المتحدة وفرنسا وألمانيا وإيطاليا.

ووصف النقاد الفرنسيون هذه الكبوة السينمائية في إسرائيل بعد حرب أكتوبر بأنها «عودة إلى السوراء»، وهذه العودة يمكن أن تطول.. بل ستمتد إلى الأبد.. ذلك لأن الممولين اليهود في أمريكا كفوا عن إنزال أموالهم إلى هذه الصناعة البائرة.. وأن الكساد الفني في إسرائيل يوحى بتوقف الحياة عمومًا.

وبدا واضحًا أن شركات السينما في إسرائيل أصبحت تعتمد على أفلام الجنس التي لا تحتاج إلى تكاليف.. ذلك لأن إمكانياتها محدودة.. وأن وزارتي التجارة والصناعة في إسرائيل لم تعد تمول صناعة السينما بالقدر الكافي نظرًا لما تعانيه الميزانية من نقص كبير.. فضلًا عن أن إنتاج أفلام جديدة لن يدر ربحًا بالقدر المطلوب. وتركزت صناعة السينما في إنتاج أفلام تسجيلية تمولها الحكومة

- لخدمة أغراض دعائية تعيد الأنفاس بعض الشيء إلى الحكومة والشعب.. لكن دون جدوى.

ويشير مكتب الفيلم الإسرائيلي التابع لوزارة الصناعة بالقدس إلى أن هناك العديد من الشركات الخاصة برأس مال إسرائيلي.. من هذه الشركات الإسرائيلية ما يسمى بـ «اتحاد منتجى الفيلم الإسرائيلى»، و «نوح فيلم ستوديوهات»، و «إسرائيل موشان بيكتشر»، و «أفلام ليلاه»، و «شابيرافيلم»، و «دانييل فاكس ليمتد»، و «جاكوب الكاوا»، و «شركة بازوخ دينار»، و «شركة ليران».

وهذه الشركات الإسرائيلية الأصل أفلسست بعد حرب أكتوبر ٧٣.. ولم تعتمد إلا على الإنتاج القليل جدًا الهابط المستوى.

حقيقة أن صناعة السينما في إسرائيل تدهورت تمامًا بأفول الحياة في إسرائيل بعد حرب أكتوبر.. والسؤال الحائر في عقول الإسرائيليين.. هو هل يمكن إعادة الحياة للسينما الإسرائيلية؟ ومتى.. وكيف؟

سينما.. ما بعد يونيو ١٩٦٧

بعد حرب يونيو ٦٧ قامت إسرائيل بإنتاج عديد من الأفلام السينمائية الروائية التي تتحدث عن جنون العظمة وغطرسة القوة.. وكل هذه الأفلام التي بلغت أكثر من مائتي فيلم، عمدت إسرائيل فيها إلى تسخير الخبرة الأجنبية من إنتاج وإخراج وتمثيل.. حيث جذبت الوجوه العالمية من السينمائيين اليهود والذين يتسمون بالميول الصهيونية العنصرية.

إن هذه الأفلام التي أنتجتها إسرائيل بعد حرب يونيو ٦٧، تحمل الكثير من المغالطات والأكاذيب التي توجه للرأى العام الإسرائيلي، وللرأى العام العالمى عن ذلك الجندى الإسرائيلي الذى لا يقهر.. والذى حقق المعجزات الخارقة فى حرب يونيو ٦٧. ولعل السينما الإسرائيلية نجحت بعض الشيء فى تزييف هذا الانتصار فى عقل رجل الشارع فى إسرائيل.. ذلك لأن عنصر السينما سلاح بالغ الإغراء والنعمومة فى إدخال ما يسمى بعظمة إسرائيل قوتها الخارقة.

ولنا بعض الوقفات عند عديد من هذه الأفلام التي أنتجتها إسرائيل على عجل، لتشهد العالم على مدى انتصارها في حرب خاطفة مع العرب.

هناك فيلم يحمل اسم «ملف أورشليم»، وهو إنتاج إسرائيلي أمريكي مشترك.. أنتجته شركة «مترو واسبرطة»، ومن إخراج الأمريكي «جون فلين»، وأعد له السيناريو والحوار «تروى كندى مارتن»، وهو كاتب أمريكي.. ومن تصوير راؤول كونار.. مصور الموجة الجديدة الفرنسية وهو الذى قام بتصوير فيلم «زد» وهناك مساعد مخرج إسرائيلي عمل في هذا الفيلم هو «إيزاك يشورون»، أما قائمة الممثلين فهم خليط بين الإسرائيليين والأمريكيين والفرنسيين والإنجليز منهم، «بوريس دافيسون»، و«بيكول ويليامسون»، و«داريا هاليرين بطة فيلم» أنطونيون زيريسكى بونيت.. «ودونالد بليزانس»، و«يان هندري»، و«جاك كوهين»، وإيزاك تيان».

في هذا الفيلم الذى تدور أحداثه في القدس بعد حرب يونيو مباشرة، يبدو لنا «ديفيد أرمسترونج» وهو طالب آثار أمريكي، وصديقه العرب «راشد»، وهما يتعرضان لطلقات نارية من سيارة تمرق بسرعة عليهما وهما جالسان على مقهى، ويصاب ديفيد برصاصة ينقل على إثرها للمستشفى.. ويستجوبه الميجور «سامويلز» رئيس بوليس مدينة القدس عن الأسباب التى أدت إلى وقوع الحادث..

ويعمل «سامويلز» فوق مهامه الموكلة إليه مطارداً للعمليات الفدائية التي يقوم بها العرب.

لكن «ديفيد» لم يخبر الميجور بشيء وقرر مغادرة إسرائيل التي يعيش الناس فيها تحت تهديد الخطر.

ويلتقى به أستاذه «لانج» الذي يقنعه بالبقاء ويصطحبه إلى الصحراء، حيث يلتقى «ديفيد» بصديقه الإسرائيلي الطالبة «نوريت»، التي قلمته لصديقتها الطالب الإسرائيلي المجند «باراك»، وقد دعاه «باراك» إلى اجتماع مشترك للطلبة الإسرائيليين والعرب الذين يعارضون فكرة الحرب والإرهاب.

وبعد أن يقتنع الطالب الأمريكي «ديفيد» بإمكان الصلح بين العرب وإسرائيل من خلال الحوار، إذ به «سامويلز» رئيس البوليس وهو يحمل جثث العرب والإسرائيليين معاً، قد أشار إليه بأن العرب هم الذين فعلوا هذا.. وذلك لمنع اجتماعات تهدف إلى تحقيق السلام.

هذا هو منطق السينما في التفضيل للرأى العام.. ولقد جاء النقد لاذعاً في نشرة الفيلم الإنجليزى الشهرية التي يصدرها «معهد الفيلم البريطانى» بلندن عدد يونيو ١٩٧٠، لتقول إن هذا الفيلم وأمثاله لا يحتاج إلى تعليق من وجهة النظر العربية، ذلك لأن خرافية الموضوع تعطى انطباعات حقيقية عن تدهور الفيلم الإسرائيلى، وعدم تبصره بمجريات الأمور عن بعد.

يقول الناقد الإنجليزي ديفيد ويلسون عن هذا الفيلم « إنه يشير إلى محاولة فاشلة لصنع أحداث مثيرة حول الأزمة المستمرة بين إسرائيل والعرب.. وهي أزمة كثيرًا ما تتولد عنها القلاقل.. ويتساءل الناقد الإنجليزي قائلاً : كيف تلقى بمزيد من اللهب على نيران مشتعلة أساسًا إن سيناريو «تروى كندى مارتن» يتناقض أساسًا مع نفسه.. ففي جزء منه يبدو لنا وكأنه يقول إن محاولات الطلبة الإسرائيليين المثاليين لكسر الصراع العربي الإسرائيلي هي محاولات طيبة.. لكن المشهد الأخير الذي يلي التصوير البطيء لموت الطلبة من الجانبين في الصحراء، يعود مرة ثانية ليؤكد أن هذه المثاليات ليس لها وجود في إسرائيل.. لكن على ما يبدو من منطق هذا الفيلم الهابط أنه يقول لك « اترك السياسة هؤلاء الذين أفسدوها.. إنها لعبتهم القذرة ».

والملاحظ أن هذا الفيلم على حد تعبير الناقد الإنجليزي ويلسون يترك كل الثغرات مفتوحة، وحتى المتفرج الواعي يلحظ أن هناك تناقضًا واضحًا في مفهوم هذا الفيلم لا يتفق مع منطق السياسة الإسرائيلية ولا الحياة فيها.

ولقد حاول المخرج أن يبدى لنا تفوقه في إبراز لقطات سريعة في مناظر ملونة وكلمة أخيرة قالها الناقد الإنجليزي عن هذا الفيلم : إنه مجرد بالسينما الإسرائيلية أن تترك السياسة، لأن العمل الفني يبعد تمامًا عن الأفكار الانحرافية والعنوانية.

فضائح في كان..

سعت إسرائيل بكل الوسائل للاشتراك في مهرجان كان السينمائي الدولي، الذي عقد في عام ١٩٧٣ بمدينة كان الفرنسية.. واختارت إسرائيل لهذا المهرجان أفلاما متقاة أعظمها روعة وإتقاناً في السينما الإسرائيلية.

اختارت ١٦ فيلماً كان آخرها عام ٧٢ و ٧٣.. عام حرب أكتوبر.. وعرضت هذه الأفلام وسط ضجة دعائية صهيونية مدبرة ومخطط لها.. بواسطة نشرات أفشيات وكتيبات وزعت على الحاضرين في المهرجان خاصة في فندق «كارليتون» على الريفيرا.. كما وزع «مكتب الفيلم الإسرائيلي» التابع لوزارة الصناعة والتجارة بالقدس كتيباً أنيقاً عن ١٦ فيلماً اختيرت من بين أفلام إسرائيل ما بعد ٥ يونيو، لكي تعرض في المهرجان الدولي واشترك في إعداد الكتب بما يحتوي عليه من صور وتعليقات جذابة على صناعة السينما في إسرائيل، «اتحاد منتجي الفيلم الإسرائيلي» بتل أبيب.. هذا إلى جانب نشرات أخرى أعدتها شركات السينما الإسرائيلية المشتركة في المهرجان، وهي «نوح فيلم»، و «إسرائيل موشان بيكتشر»، «أفلام ليلاه.. شابيرا فيلم»، ودانيال فاكس ليمتد فيلم، «وجاكوب الكاوه»، «وشركة باروخ دينار فيلم».. «وليران فيلم»..

ومن واقع المهرجان وما قاله النقاد هناك عن أفلام يونيو في إسرائيل تبرز عدة حقائق هامة تهز صناعة السينما في إسرائيل هزاً عنيفاً.

ونقدم هنا تلخيصاً موجزاً عن هذه الأفلام، التي قالت عنها إسرائيل إنها من أنجح أفلامها وهي أفلام تكشف عن مدى العقد النفسية التي تحكم إسرائيل.. وهي أفلام بعيدة كل البعد عن النظرة الموضوعية والمثالية لصناعة السينما في أي بلد من بلدان العالم.

مثلاً.. هناك فيلم اسمه «المنزل في شارع شيلوش»، وهو من إخراج «موشي مزراحي»، وتمثيل «شילה أوفير»، وجوزيف شيلوا، وميشيل بات آدم، وهو يتحدث عن اليهود في فلسطين عام ١٩٤٦ و في أثناء الانتداب البريطاني على فلسطين في أثنائها تصل عائلة «سامي»، وهو صبي يهودي في الرابعة عشرة من العمر مهاجرة من الإسكندرية إلى تل أبيب وتسكن في غرفة واحدة في شارع شيلوش.

عم سامي يعمل في منظمة «أرجون زفاني» لثومى الإرهابية التي تقاتل الإنجليز في البلاد.. وسامي يتعلق بسونيا ابنة أحد المهاجرين اليهود الروس.. ويفاجأ سامي بأن أمه تمارس الجنس مع رجل يهودي.. وهذا ما أقلق حياته، وجعله يعيش دائماً بعيداً عن المنزل.. لأنه لم يستطع أن يفعل شيئاً.. لكن الأم تتزوج هذا الرجل بعد أن افتضح أمرها.. وفي مارس ٤٧ تزداد المقاومة السرية ضد وجود

الإنجليز في البلاد.. وينضم حسايم زوج الأم إلى قبوات الدفاع اليهودية، وتضطر الأم للبحث عن الطعام.. وحدث أن قتل جاكو الأخ الأصغر لسامي في حادث انفجار قنبلة في تل أبيب بعد قيام إسرائيل في ١٥ مايو ١٩٤٨.

ولم يجد سامي لبقائه معنى في المنزل.. ويتركه.. وتودعه أمه قائلة: سامي.. لا تنسى.. فنذ الآن لن يبق شيء كما هو.. إنهم يقولون: «أن العالم كبير وعجيب وهناك أشياء كثيرة وجميلة لم أرها.. وربما تراها أنت».

هذا واحد من أفلام المهرجان.. وهناك فيلم آخر يحمل اسما هو «هروب إلى الشمس»، وهو فيلم إسرائيلي ألماني فرنسي مشترك ومن إخراج المخرج الإسرائيلي المشهور «مناحيم جولان»، بطولة لورانس هارفي الممثل الإنجليزي المعروف.. «وليلي كيد روفاء» ممثلة فيلم «زوريا اليوناني»، «وجوزفين شابلن»، إحدى بنات «شارلي شابلن»، «وجاك أوكنز» الإنجليزي، «وجون أيرلند» الأمريكي.. ومن إسرائيل الممثل «يودار باركان»، «ويودا فيرون»، «وجيلا المايجور» أجمل ممثلات إسرائيل.

وتقول النشرة الإعلامية للفيلم: إنه أحد المبادئ الأساسية لحقوق الإنسان، وإن من حق كل إنسان أن يمنح نفسه الحرية للسفر إلى أي مكان من هذا العالم، وأن يعيش أينما يختار، وإن الحدود يجب

أن تكون في شكل جغرافي فقط، لتحمى صناعة البلد..
بلد ما.. ولتحمىها من الاعتداءات المتوقعة عليها مستقبلا.

وقصة الفيلم تحكى «أن ثمانية أشخاص في روسيا.. وهم يهود يريدون مغادرتها لأسباب شخصية.. بينهم طالبان متفائلان يريدان أن يبنيا حياتهما في عالم آخر.. عالم فيه شمس وهدوء.. مثل إسرائيل.. لكن هذا الهروب يعتبر جريمة في نظر الاتحاد السوفيتى، الذى يفرض القيود على اليهود.. وأخيراً يستقل الثمانية طائرة ويهربون بها تخلصاً مما هم فيه.. ولم يشر الفيلم إلى حقيقة البلد الذى يضطدهم.. لكن الملابس والمناظر التى تبدو فى الفيلم تشير إلى أنه هو الاتحاد السوفيتى.. كذلك من بين أفلام يونيو.. فيلم اسمه «كاتز وكارازو» من إخراج «مناحيم جولان» أيضاً، وتمثيل شموئيل رودنيسكى، «وجوزيف شيلوا».. «ويورا باركان».

وهو كوميدى تصور حال اليهود المهاجرين إلى إسرائيل من جنسيات مختلفة واصطدامهم بواقع الحياة الإسرائيلية الغربية التى لم تسر على نمط واحد مألوف.

«كاتز، وكارازو» مندوبان لشركة تأمين واحدة، ناجحان فى عملهما، أحدهما من دولة اشتراكية، والآخر من بلد شرقى.. يصل تنافسهما فى أسلوب العمل إلى حد الحقد والكراهية كل للآخر.. وأن كاتز له بتان، وكارازو له ولدان.. ويحب الولدان البتين

ويتنصر حبهما على خلافات أبويهما ويتزوجان.. لكن تبدو نظراتهم
ممثلة في الخلافات حول أساليب الحياة المعقدة في إسرائيل من جراء
تنافر الأجناس المهاجرة.

ومن أشهر أفلام إسرائيل فيلم «أحبك ياروزا» إخراج «موشى
ميزراحي»، وتمثيل «ميشيل بات آدم، وجابى اوترمان».. وهو من
الأفلام التي انتجت عام ٧٢ وسعت إسرائيل كثيرًا لإدراجه ضمن
فلام الأوسكار.

في هذا الفيلم تبدو الحياة قاسية وشاقة في المنطقة اليهودية في
فلسطين فهي تغلق نفسها على التقاليد اليهودية المغلقة استعدادًا
للحظة الوثوب إلى دولة كبرى تحقق أحلام الصهيونية واليهود في
العالم.. «روزا» أرملة شابة تعيش في هذه الحياة المغلقة القاسية..
وطبقًا للتقاليد اليهودية فإنها ملتزمة بتربية شقيق زوجها الأصغر. بعد
أن مات زوجها في حادث.. وتنشأ علاقة حب بين شقيق زوجها
هذا وبينها تنتهى بالزواج في هذا البلد.

.. وهناك فيلم «رجل البوليس» أخرجه افرام كيشون، بطولة «شاي
أفيروز وأهاريرا آهيفاي».. ويحكى قصة جندي بوليس «عزولاي»
الذى يكتشف في نهاية خدمته الطويلة في البوليس أن حياته العملية
كانت فاشلة تمامًا، وأنه أساء اختيار هذه المهنة منذ البداية التي لم
يوفق فيها إلى ضبط مجرم واحد، لكن الأشرار الذين ساعدتهم

«عزولاي» بطل الفيلم يقررون في النهاية تقديم هدية له قبل اعتزاله الخدمة.. فيديرون حادث سرقة مفتعل في المنطقة التي يقوم بالعمل فيها، ويوحون إليه باكتشافه لينهى خدمته بمكافأة وبكل شرف.

أيضاً هناك فيلم «الملتصصون» إخراج الشاب الإسرائيلي «يوري زوهار» الذي يلقبونه بمخرج الروائع.. وقد مثله مع «اريسك اينشتين»، و«مونا زلير شتاين».. يقول الفيلم.. إن «جوتا» ثرى يملك شقة على البلاج.. يعيش فيها حياة عابثة بعد أن فقد حبيبته الوحيدة التي أخلص لها تماماً.. وهى «إيلي»، وحدث أن أتاه أحد المطربين المشهورين لكى يستعير منه شقته بعض الوقت، للقيام بإجراء بعض ألوان الغراميات فيها.. وحدث أن أحست «إيلي» بذلك فشغلت نفسها به.. بعد أن وصلها أنه يعيش حياة حرة طلاقة مع غانيات.. أما هى فمرهقة فى العمل والمنزل لم تجد للحرية أدنى معنى.. من هنا ترفض فكرة الزواج أساساً.

أما فيلم «اللقطه الثانية» الذى أخرجه «باروخ دينار» و«سطله شيرى رين سميث الأمريكية، ويورى ليفى الإسرائيلى»، فإن بطله مخرج أفلام تسجيلية فى إسرائيل يعيش حياة اللهو والمرح مع الممثلات والسيدات المرموقات، بعد أن طلق زوجته التى لم يكن يحبها.. ويفاجأ باستدعائه للخدمة العسكرية.. لكنه وسط حيرته وارتباكته يدفع بفتاة من «الهيبز» بدلا منه.. وهى فتاة أمريكية لا تحب الحرب

ولا تؤيدها، لذلك بدت ساخطة عليه وعلى تصرفاته غير اللائقة..
لكنها في النهاية يجبان بعضهما البعض وينتهي الفيلم بزواج صوري..
ذلك لأن الشخصيتين متناقضتين تمامًا في أسلوب الحياة.

ووسط هذا اللون الساقط من أفلام ما بعد يونيو ٦٧ نجد فيلم
«سرقة التليفون الكبرى»، إخراج «مناحيم جولان»، الذي فاز
بنصيب الأسد في أفلام ما بعد يونيو.. هذا الفيلم مثله «بومبا
تسور»، ويهودا فيروني، وشادي أفير.. ويحكى قصة «ميشولام»،
كاتب البنك الذي يبدو دائمًا مولعًا بمتابعة الجرائم وأخبارها كل يوم
في الصحف ومن السنة الناس.. ومرة يقع سطو مسلح على البنك
الذي يعمل فيه، فيتورط في عدد من المشاكل مع الجميع الذين
يعملون في هذا البنك.. كذلك اللصوص.. والبوليس وأسرته هو
أيضًا.. حيث تعدى الأمر إلى أن خطف اللصوص أمه.. ويصاب
بعقدة الجريمة.. بأن يتحاشى سماعها أو الحديث عنها بعدما حدث
له.. وهو فيلم كوميدي متحرك للتسلية فقط.. وليس فيه فكرة
اجتماعية هادفة.

ومن أفلام هذه الموجه التافهة فيلم «النصف بالنصف»، الذي
قام بإخراجه «بوز دافيد سون»، ونسيم أزيكبرى، وهما إسرائيليان،
تمثيل «عساف ديان بن موشى ديان»، وزئيف برلنسكى.. وتدور
قصته في بساطتها حول تذكرة يا ناصيب اشتراها صديقان وقطعاها

نصفين كل يملك نصفها.. لكنها افترقا ولم يعرف أحدهما الآخر..
وحدث أن فازت التذكرة.. وسعى أحدهما في البحث عن صديقه
للحصول على النصف المفقود حتى يربح الجائزة.. لكن دون جدوى
ذلك لأن الصديق المفقود مات يوم السحب وفقدت التذكرة قيمتها.

كذلك نجد فيلم «سالو مونيكو» إنتاج ٧٣ الذي أخرجه «الفريد
شينهارت»، وتمثيل «دافيد باريوتام، جروتاس، وجابر عمراني»، وهم
من ممثلي الدرجة الثالثة في السينما الإسرائيلية.. وفيه «سالو مونيكو
كاراساتيكاس».. مهاجر يوناني إلى إسرائيل منذ ثلاثين عامًا حيث
عمل مع اليونانيين في ميناء «يافا» القديم، وأقام معهم في حي
«فلورنتين» الشعبي في تل أبيب.. في منطقة الجنوب وهناك حافظ
اليهود اليونانيون على التقاليد اليونانية لبلدهم.. وعندما يغلق ميناء
يافا يلتحق «سالو مونيكو» بميناء أشدود الجديد على حين يرفض
زملاؤه العمل فيه.. ويسعى هؤلاء إلى الحصول على مبالغ
تعويض.. ويتقلون إلى حي برجوازي، لكن يحاول «سالو مونيكو»
هذا التمسك بالتقاليد اليونانية القديمة بعيدًا كل البعد عن البرجوازية
الجديدة.. لكنه يجد نفسه يعيش في هذا الحي المتهالك القذر، فيقرر
الانتقال إلى الحي الجديد مع اليونانيين ليعيش معهم معترفًا بأن الواقع
أمر لا مهرب منه.

أما فيلم «فلوش»، فيتحدث عن كوميديا ضاحكة عن شخصية

« فلوش العجوز » الذى فقد زوجته فى حادث سيارة.. ومعها أولاده كلهم .. مما جعله يعيش وحيداً .. إلا أنه يبحث عن زوجة شابة يقضى معها بقية حياته.. لكنه لم يوفق وتظهر لنا مفارقات عجيبة فى حياة هذا العجوز الذى لم يتنه به الحال إلى شيء..

الفيلم مثله « إبراهيم شالفي، وإسرائيل سيجال ».. وأخرجته « دان دولمان ». بعد ذلك ينقلنا التابع إلى فيلم « ضوء من لا مكان »، إخراج « نسيم دايان »، وتمثيل « نسيم ليفي، وشومو باسان شاؤول ».. وفيه يبدو « شاؤول » شاباً فى السابعة عشرة من عمره.. يتمسك والده بتقاليد الأسرة والمجتمع على ما يبدو فى الفيلم طبعاً، ويحاول الأب إبعاد الابن عن التأثير السيئ لأخيه الأكبر « باروخ »، الذى انضم لعصابة إجرامية خطيرة.. وأخذ الشاب يبحث عن السعادة لكى يعيش مستقراً فلم يوفق.. ذلك لأن تبعات الحياة والأسرة فى هذا المجتمع لم تمنحه الفرصة، بل تعزله عن الحرية.. والحسب.. والأمل الذى يدفعه للحياة.

أفلام الجريمة

وحول أفلام الجريمة.. هناك « عساف ديان، بن موشى ديان » الذى أعد خصيصاً لهذه الموجة من العنف الاجتماعى فى الحياة الإسرائيلية والفيلم الذى أخرجته حول هذا المنطق الإجرامى، هو

«جريمة عند التسليم»، تمثيل «أوديد كوتلر، وأفرام مور».

وقبل أن نخوض في موضوع الفيلم يجدر بنا أن نشير إلى حقيقة «عساف ديان» هذا الذي غزا السينما الأمريكية بأفلام الجريمة.. وتحول إلى ميدان الإخراج ثم الإنتاج في إسرائيل.. وقد اعتمد على ذاكرة أبيه الجنرال العجوز.. وموهبة أخته الكاتبة الإسرائيلية «يائيل ديان»، وكل الدلائل تشير إلى أنه عندما يخرج ابن السفاح فيلمًا إسرائيليًا، فإنه يشير إلى الجريمة.. وفي هذا الفيلم يبدو البطل «مجرمًا من الدرجة الأولى يؤدي لزيافته جريمة من الدرجة الأولى»، هكذا قال النقاد عن هذا الفيلم وتقول نشرة الفيلم في المهرجان..

وفي هذا الإطار الإجرامي، سقط الفيلم ذلك لأنه أبعد المشاهد عن الحياة المثالية وهو يقول.. إن الجريمة تفيد في السينما والحياة الإسرائيلية.. وقد حول المخرج أنظار المشاهدين إلى أن الجريمة هي المخرج الوحيد للخلاص من الشدائد.. جريمة القتل للبطل والسطو على البنك.. والاغتيال نهارًا.. مادام هذا يبني الحياة.. ولا داعي لأن نبحث عن الوسائل.. فالتسليم بالواقع أمر يعتبر جريمة.. وهو ضعف حقيقى للبناء الاجتماعى فى عرف «عساف ديان».

وغلاوة على الأفلام التى قدمت.. هناك فيلم إسرائيلى قدم للمهرجان باسم «عازيت».. الكلبة الفدائية، وهذا الفيلم.. للكبار والصغار.. وهو يصور كلبة فدائية اسمها «عازيت»، وفيه.. ودكية،

تصبح صديقها الجندي «يوري» إلى قاعدته العسكرية وبعد تدريبها على المطاردة وبعض الأعمال الإجرامية والعسكرية تصبح عضواً في فرق الكوماندوز الإسرائيليين، وتشارك في الأعمال الفدائية الخطيرة ضد الفدائيين العرب، ويبرز هنا دكاؤها النادر.

الفيلم أخرجه «بوز دافيد سون».. مخرج الأفلام التسجيلية بجانب الأعمال الروائية، وتمثيل «جوزيف بولاك، وجدعون سنجر».. إلى جانب الكلبة «عازيت» التي تقترف الجرائم بعد تدريبها عليها.

ويبدو أن هذه الكلبة على ما شوهدت في الفيلم، كانت مكلفة بحماية خط بارليف من أن تصل إليه يد المقاتلين العرب.

موجة من أفلام التناقض الفني.. وغيرها من أفلام الهبوط إلى القاع قدمتها السينما الإسرائيلية منذ يونيو ٦٧.. وأكلها الصدا داخل العلب بعد حرب أكتوبر ٧٣.. أكثر من مائتي فيلم إسرائيلي أحرقها حرب أكتوبر، ذلك لأنها أفلام لم تخاطب الواقع الإنساني ولم تنسجم مع فنية السينما المثالية.

أكتوبر والسينما الإسرائيلية

يسقط إسرائيل في حرب أكتوبر ٧٣.. سقطت السينما الإسرائيلية تبعًا لذلك.. فالسينما آلة تخاطب.. وهي المعول الأساسي في أساليب الدعاية الإسرائيلية.

فبعد حرب أكتوبر ٧٣، سقطت فكرة الجندي الإسرائيلي الذي لا يقهر، من تلك الصناعة التي ظلت نغمة تتردد بعدة وجوه لا أساس لها من الواقع الفني أو الموضوعي.

وبعد حرب أكتوبر انتقلت صناعة السينما في إسرائيل إلى إبراز الخصائص اليهودية العنصرية، وإلى اليهودي كشخصية تصنع الحضارة لهذا العالم.

إن نغمة التخاطب السينمائية الإسرائيلية تغيرت تغيرًا جذريًا بعد حرب أكتوبر سنة ٧٣، فاختفت أسطورة الجيش الذي لا يقهر التي اشتد أوارها بعد حرب يونيو ٦٧.. واختفت النغمة التي كانت تغلف إسرائيل بأنها الواحة الوحيدة الراقية في صحراء العرب

الموحشة.. كما اختفت الأفلام التي تتحدث عن التماسك الاجتماعي داخل الحياة الإسرائيلية.

لكن ماذا حدث في السينما الإسرائيلية؟

حدث أن رحل كثير من فنانى وفنى صناعة السينما فى إسرائيل بعد حرب أكتوبر، ذلك لأن هذه الحرب أضاعت بهجة الحياة الإسرائيلية عموماً.. وأن السينما قد سقطت فى أتون ذلك السقوط.

توقفت صناعة السينما فى إسرائيل نسبياً.. فلم تعد هناك أفلام إسرائيلية تتحدث من منطق الغلبة والقوة.. واتخذت شكلاً جديداً فى الحياة هو محاولة معالجة القصور الذى حدث فى الحياة الإسرائيلية بسبب تلك الحرب.. وهذه المعالجات اتخذت مسارات متعددة.. وكلها تشير إلى أن صناعة السينما بعد أكتوبر قد سقطت فعلاً بسقوط أنماط الحياة الإسرائيلية.

فلقد قامت استوديوهات إسرائيل بعد حرب أكتوبر بإنتاج حوالى ٤٠٠ فيلم ما بين تسجيلى وروائى، وكلها تسعى لإغراق الشباب فى متاهات الجنس بغية إحياء روح الشباب التى ماتت بسبب الحرب التى حطمت نفوس الإسرائيليين. هذا إلى جانب العديد من الأفلام التى تشير إلى معنى الذات اليهودية، والشخصية الإسرائيلية وجذورها العميقة فى التاريخ الإنسانى، علاوة على افتعال أفلام تحمل طابع المقاومة والعظمة الزائفة، مثل فيلم «نحيا أورشليم».

على أن هناك أفلامًا تناولت مفهوم الحرب من الوجهة الإسرائيلية مثل فيلم «معركة غاضبة»، وفيلم «في انتظار الجنود العائدين» وهي أفلام تخاطب الرأي العام الإسرائيلي بالأسلوب الذي ديجتسه العقلية الإسرائيلية الحاكمة والمسيطر عليها في إطار إبعاد أحزان الهزيمة.

فإذا درسنا منهج الأفلام الإسرائيلية بعد حرب أكتوبر، نجد أنها سارت في عدة اتجاهات متناقضة.. ذلك لأن السينما الإسرائيلية تريد أن تقول أي شيء.. تريد أن تقول للعالم إنها لا تزال موجودة بعد الحرب وويلاتها على الحياة الإسرائيلية. فإلى جانب الارتجال في الموضوعات المستهلكة والمقتبسة من أفلام أوربية وأمريكية.. هناك مثلاً فيلم يطلق عليه «الظالمون للحب»، وهو فيلم يعيد فتوة الحياة للشباب، الذي فقد روح الوجود في بلد الموت والنار.. وفي هذا الفيلم انتشال لسقوط الشخصية التي لطمت في حرب الغفران.. كذلك فيلم «إجازة في أورشليم»، الذي يشيد بروح الحياة الإسرائيلية وهو يوقف المشاهد إلى معنى التشوق للحياة بمشاليتها، وهي حياة من نسج الخيال السينمائي فقط.. وهذا الفيلم قام ببطولته الممثل «توبول» و«ليزا مانيللي»، و«جون كرافت»، على أن التركيز بعد حرب أكتوبر كان على فيلم «راؤول العظيم» الذي يبرز شخصية اليهودي البطل والذي لا يقهر أبدًا.

وتجدر الإشارة إلى ظاهرة جديدة بالبحث والدراسة وتتمثل في هروب الفنانين الإسرائيليين مع رأس المال الإسرائيلي إلى خارج إسرائيل بعد حرب أكتوبر، ذلك لاعتقاد هؤلاء الفنانين بأن إسرائيل لن تقوم لها قائمة بعد هذه الحرب، وأنه لا أمل في صناعة سينمائية جيدة.

إن الهروب من إسرائيل ساد بشكل ملحوظ.. ذلك لأن مناخ الفن لم يعد له معنى بعد.. فالحرب قد جعلت الإسرائيليين لا يثقون في المستقبل.. وبهذا بدت صناعة السينما بعد حرب أكتوبر باثرة لا أساس لها.. ونحن نجد الفنانين في إسرائيل في حالة عدم استقرار مستمر.. فلا نجد منهم من يستمر في الحياة طيلة العام.. وهم يفضلون العمل خارج إسرائيل، والمثال الحى لذلك المخرج المشهور «يورى زوهار»، و«نسيم دايان» وغيرهما من السوجوه الإسرائيلية.

فالحرب قد أيقظت الإسرائيليين على حقيقة أنفسهم وجعلتهم يدركون أن الفن لا يمكن أن يستقر بهذه الحالة المزيفة.. وهى حالة تثبت فشل صناعة السينما الإسرائيلية.. وتطوى صفحة من تلك الصناعة التى هجرها الإسرائيليون إلى الخارج، بحثاً عن عمل أفضل.

فماذا تبقى للسينما الإسرائيلية بعد؟

السينما الإسرائيلية في مهرجان «كان»

إن دراسة متأنية لنشاط السينما الإسرائيلية خلال عام ١٩٧٧ يوقفنا على عدة حقائق أساسية، وهي أن السينما الإسرائيلية تحاول أن تتمثل بالسينما الأمريكية من حيث الشكل والمضمون.. لكن السينما الإسرائيلية تحاول أن «تلعب» في المضمون لإبراز قضية أساسية تحملها الصهيونية العالمية بين جلودها، وتجعل لها بريقاً في المهرجانات العالمية، مثل مهرجان «كان» عام ١٩٧٨، إذا راح تجار السينما الإسرائيلية يغلفون بضاعتهم بأغلفة غير واقعية، فلم يلتزم تجار السينما الإسرائيليون بوضوح الرؤية، ودراسة التسلية الواعية التي تشكل الرأي العام العالمي.

نتوقف هنا عند سبعة أفلام إسرائيلية فرضتها الصهيونية العالمية على مهرجان كان عام ١٩٧٨. وتبين من خلالها الإهتزازات العنيفة في المجتمع الإسرائيلي بعيداً عن التعلق بأذيال الحياة الأمريكية.

ها نحن نلقى الضوء على فيلم بعنوان «مصاصة الليمون» الذي أخرجه «بوز دافيدسون»، وهو جيد في نوعيته بعض الشيء.. والفيلم

يتعرض لمشاكل الشباب المراهق في إسرائيل حين يتباعد عن الطريق
السليم إلى متاهات الجنس.. وهو يمثّل الفيلم الأمريكي المشهور
«نقوش أمريكية» الذي أخرجه جورج لوكاس.

وفيلم «مصاصة الليمون» يتحدث عن فترة الستينيات التي
اشتهرت فيها أغاني «البوبر»، لدى شباب العالم كنغمة جديدة..
إذ يبدو ثلاثة شبان في غرامهم العاطفي، وهم من تلاميذ المدارس
الثانوية وقد سيطر عليهم الحب الطائش.. فبطل الفيلم يمثل شاب
هو «يفتاش كاتزور»، وهو موهوب فنياً خفيف الظل والحركة، مما
أكسب الفيلم عنصر التشويق.. ويمضي الفيلم بسذاجة معقولة عن
مشاكل المراهقة والجنس والضياع الذي يعيشه الشباب اليهودي في
إسرائيل من خلال المغامرات العاطفية التي تتخللها الأغاني الراقصة
بين الجنسين.. لكن لم ينس الفيلم الحبكة الفنية الغنائية
الاستعراضية، مما جذب كثيراً من المشاهدين. ويقول الفيلم باختصار
إن المجتمع يمتص الشباب بحيث لم يترك فيهم أي عنصر من عناصر
الطاقة النفسية والروحية، وهو إدانة للمجتمع الإسرائيلي.

أما فيلم «غن من قلبك» الذي أخرجه «أفي نيشير» فيبدأ بلوحة
كبيرة تقول: «منذ قيام إسرائيل عام ٤٨»، ونحن أن أهم ظاهرة
من ظواهر الثقافة في إسرائيل هي.. فرق الترفيه التابعة للجيش
الإسرائيلي، ثم تتابع المشاهد لتجسد هذه الظاهرة التي تنخر عظام

الجنود الإسرائيليين.. وزمن أحداث الفيلم هو عام ١٩٦٩ خلال حرب الاستنزاف، حيث يلتحق شابان وفتاة بالجيش في فرق الترفيه، وهي الفرق التي يعتبرها الجيش الإسرائيلي عنصراً هاماً فيه وداخل الوحدات المنتشرة في كل مكان، وتبرز أدوار فرق الترفيه داخل وحدات الجيش، إذ تتضح العقد النفسية والدسائس والمكائد بين الفتيات والجنود.. ويتكلم أعضاء الفرقة الفنية التي ترفه عن الجيش ضد الجنود لتصرفات شاذة من أفراد الجيش لحقت بفننى الفرقة.. وفي النهاية تدخل الفرقة الاستعراضية مسابقة بالتلفزيون وتتجسج، وتعود لتضفي على الجنود روح المرح. من خلال العلاقات الجنسية التي عمد إليها الفيلم كأسلوب مفتعل لإحياء غريزة الجنس لدى أفراد الجيش الإسرائيلي الذين حطمت نفوسهم حرب الغفران.



ومن بين قائمة إنتاج عام ١٩٧٧ فيلم «هيرشيل»، وهو كوميدى مغلف بالموسيقى التي أضفها المخرج «يوشيل زلير»، ويدور حول «هيرشيل»، الشاب، وهو موسيقى مهاجر إلى إسرائيل من روسيا يحصل على شقة بسيطة بين العرب واليهود الشرقيين البسطاء.. ويحاول هيرشيل أن ينقذ سكان الحي من الفقر والبطالة المفروضة عليهم.. وهنا يلتقى مع شباب الحي ليكون معهم فرقة موسيقية غنائية تطالب السلطات المسئولة بإقامة مركز للشباب يبرزون فيه

مواهبهم، ويتجسد الصراع بين الشباب والمسؤولين حول هذه الأمنية وتبدو الفوارق الطبقيّة في المجتمع الإسرائيلي الذي تتجسد فيه الفوارق الطبقيّة، مما يدفع إلى التصارع المستمر بين المجتمع والسلطة الحاكمة.. وهنا يثور الشباب وقد حملوا على ألسنتهم عبارات السخط والإستياء من الحكومة ولم يضع الفيلم النهاية المنطقية للقضية التي يعانيها اليهود الشرقيون في إسرائيل.



أما فيلم «الرجل الصغير»، فيصور تصرفات خمسة شبان استدعاهم الجيش للخدمة العسكرية رغماً عنهم لمدة شهر كعادة المسرحين من الخدمة، ويطلبون للتدريب حتى يكونوا على صلة بالوحدات العسكرية. وكالعادة تزورهم في سلاح الدبابات فرق الترفيه من الفتيات.. وحدث أن تقع إحدى الفتيات في حب شاب من المستدعين للخدمة، ويمارس معها الجنس داخل دبابة.. ويشارك الشبان الأربعة الباقون الجنس أيضاً مع الفتاة تبعاً لزميلهم.. وتحمل فتاة ويقلقها الحمل إلى جانب قضية تشغلها بشكل أكثر إثارة هي.. من هو والد الطفل إذن؟ قضية كل فتاة يهودية تعمل في الخدمة الترفيهية للجنود.. وأخيراً يشفق عليها البطل ويتزوجها إيماناً بحبه لها، وينتهي الفيلم وقد جسد لنا الحقيقة المرة التي يعانيها الشباب اليهودي من الجنسين، بسبب الحرب.

أيضاً.. وفي هذا الإطار نجد فيلمًا يحمل اسم «الخنالة كلارا»، الذي أخرجه «أفراهام هيفنر»، وتلور أحداثه داخل أسرة مكونة من ثلاث شقيقات، تزوجت كل منهن من رجل كسول مريض.. وتقوم الشقيقة الكبرى «كلارا» بالإفناق عليهم جميعًا من إيراد بوتيك صغير تملكه.. وبهذا تفرض سيطرتها عليهم.

وتتعمد المشاكل داخل الأسرة التي لم يجد فيها أجد فرصة في الكسب ويظلون في قوقعة مغلقة تحت تصرف «كلارا»، وهو ما يشير إلى أن هناك ضحايا كثيرين في المجتمع الإسرائيلي بسبب إهمال الطبقات المعدمة غير المنتجة حتى تموت في غير ضجة.

على أن هناك فيلمًا في قائمة إنتاج ١٩٧٧ أيضاً هو «الحصان المهتر»، إخراج «ياكى يوشا».. والفيلم مأخوذ عن قصة كتبها الأديب الإسرائيلي «يورام كانيوك»، عن تجربته الذاتية التي عاشها خلال عام ١٩٤٨، ويحدد في القصة الملامح البائسة في الحياة الإسرائيلية.. وإن إسرائيل لم تصل إلى المستوى المأمول، بل هي مجتمع من الفوغائية.. ويعبر «كانيوك» عن «الحصان المهتر» بحقيقة إسرائيل المضطربة والتي لم ولن تستقر على حال. ولقد رفضت الحكومة الإسرائيلية تمويل هذا الفيلم لأنه لا يتفق مع أهداف المؤسسة العسكرية الإسرائيلية الحاكمة.. ولأنه يوجه النقد اللاذع لقيام إسرائيل على أسس غير ديمقراطية.

وتبدأ أحداث فيلم «الحصان المهتر»، بوصول الفنان اليهودى «أحينداف سوستيز»، من نيويورك بعد أن مزق لوحاته هناك وأحرق كل أنشطته التى قام بها خلال فترة حياته.. وها هو قد جاء إلى إسرائيل لبناء حياة جديدة فيها بعد أن يش من الحياة فى أمريكا.

ويجد الفتى أن أباه قد توفى، وأن أمه تعيش وحيدة فى صمت لأن ظروف الحياة هكذا فى إسرائيل.. وراح يعيد صداقات الأسرة القديمة لكى يشعر بمعنى الحياة.. ويلتقى بعجوز مستهتر يعيش حياة بوهيمية، ويشغل نفسه بوضع دراسة جديدة حول الحياة الجنسية فى إسرائيل خاصة لدى الشباب.. ويجد الشاب أن الحياة فى إسرائيل تسير على عكس ما كان يتوقع.. وهنا يقرر العمل فى الإخراج السينمائى مستعيناً بأحد المخرجين الكبار ويقرر إخراج فيلم عن نزوح أبيه وأمه إلى إسرائيل فى فترة الثلاثينيات، وما لاقياه من عذاب وتعرض للموت على يد الفلسطينيين. وكان والد الفتى عازفاً للكمكان.. ولم يجد فرصته فى إسرائيل لأن إسرائيل لم تكن ترحب بالفن، بل بالعمل الشاق من أجل بناء الدولة، وهنا يحطم الأب الكمان لأنه لم يعد يدر عليه قوت يومه.. ويربط الشاب حياته بحياة أبيه من أن مصير الفن واحد بالنسبة لمستقبلها.. ويقرر أيضاً إحراق شريط الفيلم الذى أتم إخراجة مؤمناً بأن أى عمل فى إسرائيل لا يجدى.. وكان الفيلم يقول للشباب الإسرائيلى لا تتفألوا بالمستقبل

الحياة في إسرائيل غير مضمونة النجاح.. والفيلم من الأفلام الإسرائيلية الجادة التي لقيت رواجًا، خاصة وأن مؤلف القصة «يورام كانيوك» من الكتاب الإسرائيليين الذين يمتازون بالصدق في تناول القضايا الاجتماعية في إسرائيل.

ويمكن القول أن هذا الفيلم يحقق سلامة السينما الإسرائيلية في بعض المواقف. لأنه من الأفلام الجادة بعيدًا عن الجنس وطيش الشباب، وهذا ما لم يألّفه الكاتب الإسرائيلي المعروف «يورام كانيوك»، حتى والد البطل الذي سخط على قيام إسرائيل، تراه مجسدًا بصدق في هذا الفيلم.. على أن المؤلف أبرز دور العجوز الكهل صديق الأسرة الذي التقى به البطل «أميتداف سوستيز»، والذي يعد بحثًا عن الحياة الجنسية داخل تل أبيب يؤكد بصدق أن المجتمع الإسرائيلي منحدر إلى الهاوية، لأنه مجتمع يتحكم فيه الشذوذ الجنسي.. وهذه قضية أساسية في الفيلم الذي يؤكد ضياع مستقبل الجيل الجديد في إسرائيل.

هذا علاوة على العديد من الأفلام بعضها يقول شيئًا والآخر يعتمد على الإثارة الجنسية الهابطة.. فالحصان المهتر اعتمد أساسًا على فكر جيد لأديب مشهود له بالجدية والصدق في تناول القضايا الحيوية في إسرائيل.. وقد برزت أعمال الروائي «كانيوك» بعد حرب يونيو ٦٧، كأعمال تبرز تفاعلات المجتمع الإسرائيلي إذ نبه «كانيوك»

إلى عدم السير في ركاب الغرور العسكرى المؤقت.. لأن الحتمية التاريخية لابد وأن تعيد الأمور إلى نصابها، وقد كان لحرب أكتوبر ٧٣، الرد الإيجابي المروع الذى نبه إليه «كاتيوك»، لكن هل سمعه أحد؟ لا.. إلا العقلاء.

السينما الإسرائيلية.. والبدايات المنتهية

لا يفرق اليهود بين السينما كفن راق أو كونها آفة دعائية.. وقد لعبت السينما اليهودية دورًا بارزًا في الدعاية لإسرائيل على النطاق العالمى إذ سخرت كل أجهزة التطور السينمائي لمصالحها ولأهدافها العنصرية البغيضة، لاستقطاب أكبر عدد من الرأى العام العالمى بغية غرس وجهة نظرها فى العقول.

وهنا نجد الصهيونية العالمية تسخر رجال الأعمال والشخصيات البارزة فى الأدب والفن لأهدافها العدوانية، حتى تنفذ إلى العقول لفرض وجهة نظر صهيونية وعنصرية بواسطة العاملين فى مجالات صناعة السينما.

ومن المعلوم أن هوليوود - وهى ضاحية مسن مدينة لوس أنجيلوس بولاية كاليفورنيا الأمريكية - تتركز فيها صناعة السينما الأمريكية، وقد سعى اليهود بالدخول إلى صلب تلك الصناعة من أجل الكسب من جهة، ومن جهة أخرى بث الدعاية الصهيونية العنصرية عن طريق الأفلام الوثائقية والروائية لتغيير أفهام الجماهير..

وظهرت السينما الصهيونية بوضوح قبل وعد بلفور عام ١٩١٧.. ففى عام ١٩١٢ ظهر فيلم «حياة اليهود فى أرض الميعاد» وهو أول فيلم يهودى، وعرض الفيلم بين الجاليات اليهودية فى أوربا وأمريكا، يجسد الحقيقة الغائبة لدى اليهود حول حلمهم فى أرض فلسطين.. وصاحب عرض الفيلم محاضرات وندوات عقدها المبعوثون اليهود، والمهدف من ذلك هو جذب الشباب اليهودى الأوربى والأمريكى إلى إسرائيل الأرض الموعودة.. وظل فيلم «حياة اليهود فى أرض الميعاد» معروضًا أمام يهود العالم عشر سنوات حتى تم إنتاج فيلم «الوصايا العشر»، الذى أخرجه الصهيونى «سيسيل دى ميل» عام ١٩٢٣، واستمد الفيلم مادته العلمية من العهد القديم كما جاء فى أسفار بنى إسرائيل مع التحريف الذى حاكه دعاة الصهيونية لتطويع المادة الفيلمية لأغراضهم، ويجسد الفيلم عملية خروج بنى إسرائيل من مصر ومعهم موسى عليه السلام، وهو من الأفلام الصامتة.. بعد ذلك ظهر فيلم «الفرقة اليهودية» ويؤكد على الارتباط التاريخى بين اليهود وفلسطين محبوك دعائيًا لكى يغفل الحق الفلسطينى.

أما أول فيلم يهودى ناطق باللغة العبرية فهو فيلم «هذه أرضى»، إنتاج أمريكى عام ١٩٣٢ ويسرج لحق اليهود المزعوم فى أرض فلسطين، ويؤكد على حقيقة هامة وهى ضرورة إقامة الشباب اليهودى فى أرض الميعاد.. وفى عام ١٩٣٢ أيضًا أنتج الصهيونى «نلستان أكسيلرود» فيلمًا روائيًا ناطقًا باسم «المهدف»، ربما يكون إشارة إلى

هدهد سليمان النى عليه السلام، والذى حدثت قصته فى الفترة ما بين عام ١٩٧٠ - ٩٣٥ قبل الميلاد، وقد استخدم نلستان الأسلوب الرومانسى الذى يصور نشاط اليهود الشباب المهاجرين إلى أرض فلسطين الذين يعدون لقيام الدولة اليهودية المنشودة.

هذا ولم ينحصر النشاط السينمائى الصهيونى فى الولايات المتحدة الأمريكية وحدها، بل تعداه إلى أوربا أيضًا.. فقد ظهرت السينما اليهودية فى بولندا عام ١٩٣٣ فى فيلم صهيونى مكشوف، هو فيلم «صابرا»، ويتناول قضية المهاجرين الثبان من اليهود إلى أرض فلسطين.. إذ يصور لهم الأعلام الزائفة فيما يسمى بأرض الميعاد وهو مغالط للحقائق التاريخية المتعارف عليها، والفيلم من إخراج ألكسندر فورد.

وحول قضية المهاجرين اليهود إلى أرض فلسطين أنتجت هوليوود عام ١٩٤٨ فيلمًا تسجيليًا مدعًا بالوثائق التاريخية المكذوبة.. وقد عرض فى ٦٢٠٠ دار عرض سينمائى تتركز فى الأحياء الصهيونية فى أوربا والولايات المتحدة الأمريكية. كما حصل منتج «باروخ دينار» على جائزة الأوسكار وفى بريطانيا عام ١٩٤٩ أنتج فيلم «الرقم ٢٤ لا يجاوب»، وهو فيلم يتناول نشاط العصابات الصهيونية المسلحة فى أرض فلسطين ومخابراتها العسكرية التى تنشط ضد العرب الأمنين.. واعتمدت إسرائيل كلية على أسلوب المخابرات البريطانية فى إنتاج هذا

الفيلم الذى يقول إن اليهود يعملون بذكاء لإقامة الدولة اليهودية، وقد تحقق لهم ما أرادوا.

وفى عام ١٩٢٦ عاود المخرج الأمريكى الصهيونى المعروف «سيسيل دى ميل» الكرة بإنتاج فيلم «الوصايا العشر»، باللغة الناطقة وبعدها بالألوان.. وإنسان العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦، عرض هذا الفيلم فى أوربا وأمريكا ليجسد حق اليهود فى فلسطين والنظرة التوسعية، إنطلاقاً من المغالطات التى أوردها الفيلم عن موسى عليه السلام والعصر الذى يليه.. وصاحب عرض الفيلم حملة دعائية صهيونية واسعة النطاق فى أوربا وأمريكا ضد العرب والمسلمين.. فكان العرض يعرض ليلاً وتم ندوات نهائياً حول الوجود العربى وتاريخ العرب، الذى شوهته الدعاية الصهيونية العنصرية.

هذا.. وفى أواخر الخمسينيات أنتجت الأجهزة الصهيونية فى هوليوود عدة أفلام تحمل لونا آخر من الدعاية الصهيونية ضد العرب، من هذه الأفلام ما يسمى بفيلم «الخروج»، و«يوديت»، و«راهيل»، وفيلم «ظل العملاق»، وقد تعرضت كلها للمواقف الأيديولوجية للصهيونية العنصرية وضرورة التبرع بالمال والهجرة إلى أرض الجلود الأرض الموعودة وفق ما جاء فى التوراة.

ولابد لنا من أن تبرز دور مكتب «بونيتد جويش آبل».

الصهيونى، الذى يقوم بعملية جمع الأموال من المتبرعين اليهود ومن غيرهم، ممن وقعوا تحت سيطرة الدعاية الصهيونية.. ومكتب. يونيتد جويش آبل، يجتذب المنتجين الأمريكيين لكى يحملوا وجهة النظر الصهيونية فى أفلامهم.

وبعد حرب يونيو ١٩٦٧ تأسست فى هوليوود مؤسسة تدعى «رصيد الطوارئ لعون إسرائيل»، وتقوم كسابقتها بجمع التبرعات والتسليم للمنتجين السينمائيين، لكى يتبنوا قضية اليهود وذلك بإنتاج أفلام تسجيلية تحمل وجهة نظر اليهود فى الحياة على أرض فلسطين بنظرة توسعية.. أضف إلى ذلك وجهة نظر إسرائيل نحو السلام كما تتصورها الصهيونية.. فقد قام المخرج «جول داسان»، بإخراج فيلم طويل تحت اسم «الحرب من أجل السلام» عن سيناريو «إيرجين شو»، الذى زيف أحداث الشرق الأوسط بشكل يدل على سذاجة العمل السينمائي. كما قدم الفيلم حركة المقاومة الفلسطينية بأنها حل إرهابى فى حين أبرز الفيلم حياة اليهود بأنهم أناس مسالمون نشطون فى إقامة حياتهم فى جو من السلام والأمن، بغية التقدم وتطوير وجه الحياة.

أما المخرج الإيطالى «لوتشيني» فقد أخرج فيلم «معركة سيناء»، مجد فيه بطولة الجندى الإسرائيلى ورسالته من أجل حماية كيانه اليهودى على أرض الآباء.

وأنتج الصهيونيون البريطانيون فيلمًا عام ١٩٦٩ بعنوان «هذه أرضه»، من إخراج «جيمس كولير»، ويحمل الفيلم قضية هامة هي تبرير حق إسرائيل في ضم الأراضي العربية بالقوة، وفق مخطط صهيوني مرسوم، ولقد نفى هذا الفيلم استهجان الرأي العام البريطاني لأنه يصر على بقاء الاحتلال الإسرائيلي للأراضي العربية، وهذا يغيّر منطق العدل والسلام ويناقض منطق السياسة البريطانية.. وقد حمل النقاد البريطانيون على هذا الفيلم الذي يمجّد العدوان.. وتتساءل الصحافة البريطانية بلغة الواقع وهي.. هل يجيب فيلم «هذه أرضه» على وجهة نظر السياسة البريطانية تجاه احتلال إسرائيل للأراضي العربية؟

أما فيلم «حائط القدس» الذي قام بإخراجه «در ديريك روسيف»، فإنه يتحدث عن العدوان الإسرائيلي. وضرورة إبقاء القدس تحت السيطرة اليهودية.. وقد علق عليه النقاد بقولهم «إنه يحمل وجهة نظر طرف واحد»، يعنون وجهة نظر إسرائيل.. وليس، بهذا الرأي الذي يجسده الفيلم، مفروضًا على أفكار الرأي العام العالمي.

وحين احتفل الإسرائيليون ومعهم كل اليهود في العالم، بالذكرى إنشاء إسرائيل عام ١٩٧٣، وهي الذكرى الخامسة عشرة لتأسيسها، قامت الصهيونية في الولايات المتحدة وأوروبا الغربية والأرجنتين وكندا وأستراليا، بإنتاج أفلام عبوكة لهذه المناسبة وتكرّرة في الشبكل

والمضمون. فأخرج «جيمس كوليرا» فيلمًا بعنوان «أهمس باسمي»، ويقوم على إحساس بطلته هي فتاة أمريكية ذات أصل يهودى - بالوحدة والتعاسة فى حياتها، تعيش فى مدينة نيويورك ذات ناطحات السحاب العالمية والرفاهية وتقرر الرحيل إلى إسرائيل، لتجد حظها السعيد هناك فتعيش حياة هادئة فيها كل ما كانت تفتقده من قبل.

وإذا دققنا النظر فى بدايات السينما فى إسرائيل لرأينا أن عام ١٩٦١ هو البداية الحقيقية لصناعة السينما الإسرائيلية.. لكن عام ١٩٦٧ هو الركيزة الأساسية فى إنطلاقة السينما العنصرية التى مجدت الجندى الإسرائيلى، وأحاطته بهالة من الدعاية التى أعمت عينيه عن رؤية الحقيقة، فبعد حرب يونيو ١٩٦٧ وجدت السينما الإسرائيلية طريقها بالأسلوب المقتعل، متأبطة ذراع السينما الأمريكية فى إنتاج مشترك، لأن كمية الأفلام التى أنتجت لإسرائيل داخلها وخارج حدودها منذ ٦٧ وحتى ٧٣ تفوق أى إنتاج فى العالم من حيث كمية الأفلام.. حتى إن المشتغلين بصناعة السينما فى العالم علقوا على هذه القضية بقولهم: إنها هستيريا الإنتاج السينمائى.. وحتى عام ١٩٧٣ توقفت صناعة السينما الإسرائيلية لكى تجد طريقًا آخر تشقه فى اتجاهين، الأول إحياء الذات اليهودية التى أماتها لطمه حرب الغفران، والثانى ضرورة مخاطبة رأى العام العالمى بأسلوب يتفق وما يشغل اهتمام الجماهير.

وعلى كل فإن النظرة الموضوعية الناقدة ترى أن السينما الإسرائيلية تسير على عصي مبتورة.. ذلك لأنها لعبة غير واعية بأسلوب الحياة ومسيرة التاريخ، لذلك نجد أنها تغير جلدتها بين الحين والآخر، لأنها صناعة لا أساس لها من الواقع العلمى والتاريخى.

عربيات النار.. وأفلام أخرى

لقد أشرنا إلى أن السينما الإسرائيلية تسعى إلى تدعيم وجودها بواسطة الإنتاج المشترك مع أوربا وأمريكا وكندا.. وكثيراً ما تشترك بريطانيا بأفلام تحمل اسمها الرسمى فى المهرجانات العالمية، كذلك فرنسا وإيطاليا، ومن هذه الأفلام التى تعتبر عملاً مشتركاً بين إسرائيل وبريطانيا فيلم «عربيات النار»، وقد اشتركت به بريطانيا فى المهرجان السينمائى الدولى فى «كان» عام ١٩٨١ وسط دعاية صهيونية مكثفة للفيلم الذى تبدأ مشاهدته بأبيات من قصيدة «القبس» للشاعر اليهودى «ويليام بليك»، والأبيات تقول (هات لى قوسى من ذلك الذهب المحترق.. هات سهامى من وحي الأمل.. وأين ربحى.. أينما السحب الكثيفة.. انقذينى بعربيات النار).

وتدور الأحداث عام ١٩١٩ حين التحق الشاب اليهودى «هارولد إيرهامز»، بجامعة كمبريدج الإنجليزية ذات السمعة العالمية آنذاك، والتى لا يدخل أبوابها إلا أبناء الطبقة الراقية من اليسوريين..

هارولد هذا واحد من أبناء اليهود المرابين الذين يستغلون المال في الحصول على المال بإقراض المعسرين بالربا، مما يدر عليه فوائد كبيرة، وهذا هو حال اليهود عبر عصور التاريخ.

ويبدو هارولد متفوقاً في العدو والسباقات التي تقيمها الجامعة لطلابها، ويسر هارولد لصديقه بأسباب تطلعه للفوز في المسابقات، وهو أنه يهودي واليهود، يشعرون بضآلتهم أمام الشعوب، إذن فهو يسعى لإبراز ذاته كإنسان متفوق ومتميز.. ويتصادف أن تكون الفتاة من مؤيدي اليهود المتعاطفين معهم.. وبرز الفيلم الوتر الحساس طوال ساعتين وربع على لسان الفتاة، التي تمجد اليهود وتفوقهم على كل الشعوب، كذلك أستاذة في الجامعة الذي يشيد به كيهودي، وأن اليهود في رأي الأستاذ أيضاً هم شعب الله المختار، كذلك وفي إطار آخر تبدو شخصية شاب آخر هو «أريك ليدل»، وهو متفوق في العدو أيضاً. ويعتبر العدو وصولاً إلى الهدف الأسمى إلى الله سبحانه وتعالى، لذلك نجده يربط بين الدين والرياضة في هدف واحد، هو القيمة المثالية للإنسان.. ويسمى «هارولد» للوصول عن طريق التدريب المستمر إلى الاشتراك في أولمبياد عام ١٩٢٤ في باريس.. وبالفعل يشترك هو وصديقه «أريك» حيث يتغلبان على الصعاب ويفوزان بالبطولة التي سجلها العالم لهذين الشابين اليهودي «هارولد إبراهيمز»، والمسيحي «أريك ليدل»، حيث يقول الفيلم إن لليهود تفوقاً في شتى المجالات. وقد قام «هيد هيدسون»، بإخراج الفيلم على

نسق موسيقى معبر ومميز. : والفيلم لا يقول شيئاً ذا قيمة فنية أو معقولة. . إنما هو نسق موسيقى براق محشو بهالة ضخمة عن تفوق اليهود في مجال الرياضة.

أما الإنتاج الإسرائيلي المشترك فيتحقق بفيلم «هؤلاء والآخرين»، للمخرج اليهودي الفرنسي «كلود ليلوش»، ودخلت به فرنسا مهرجان «كان» لعام ١٩٨١. إذ استقبله الجمهور في المهرجان بفتور وسخرية، ولم يحظ بأية جائزة من جوائز المهرجان. ولقى مخرجه سخرية النقاد حين تحدث في المؤتمر الصحفي عن الفيلم. ذلك لأن ليلوش كتب سيناريو هذا الفيلم الذي لم يقل شيئاً لا في الشكل ولا في المضمون برغم التكاليف الباهظة التي أحاطت بالفيلم. . وموضوع فيلم «هؤلاء والآخرين»، ينطلق من داخل أربع أسر تعيش في باريس ونيويورك وبرلين وموسكو أيام الثلاثينيات، وقد حل بتلك الأسر الكوارث والأهوال وما جرى لأبنائهم وأحفادهم على مر السنين، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية التي دمرت الكيان اليهودي في العالم. . ويقوم بدور شخصيات الفيلم موسيقيون أو راقصون أو مغنون، كل لا يجد فرصته في الحياة فيسخط عليها وعلى من حوله من الناس.

ويركز فيلم «هؤلاء والآخرين» على تعذيب اليهود في أفران النازي إبان الحرب الثانية وهو موضوع مستهلك دائماً.

فالأسرة الفرنسية في الفيلم، مكونة من موسيقى وزوجته وابنها،
ولأنهما من اليهود لم يجدا فرصتهما، بل اقتيدا إلى أفران النازية مثل
بقية اليهود الذين افترشوا الطرق ومحطات السكك الحديدية في انتظار
انتقام النازيين منهم، ونزج باليهود في عربات القطارات القذرة
المظلمة، ولم يجد الموسيقي الفرنسي وزوجته أملا في الحياة فيرفعان
الابن من تحت عجلات القطار، لكي يحظى بمن يقوم بتربيته..
وتبدو الأم رافضة هذا التصرف من الأب وتحنو على الابن لكن دون
جدوى لأن كل الآباء يفعلون هكذا.. ويموت الأب وتبقى الأم وحيدة
في المعتقل المظلم والقذر الذي أعده النازيون لليهود انتقاماً منهم.
وحين تخرج الأم من المعتقل بعد سنوات تجدد في البحث عن
ولدها. وهنا وبعد سنوات تشاهده على شاشة التليفزيون وقد عمل
محمياً فيبلغه أحد أصدقائه أن والدته لا تزال على قيد الحياة، وحين
يلتق بها يجدها قد فقدت ذاكرتها. وتظل تنظر إليه ولا تتكلم..
ولابد إذن من الانتقام من النازيين الذين حطموا نفوس اليهود.



أيضاً وفي هذا الإطار المصطنع نجد المخرج الإسرائيلي «ياكو يوشا»
يقدم للجماهير فيلماً يفضح صناعة السينما في إسرائيل.. والفيلم يحمل
اسم «النسر» وهو فيلم جرى لكن الرقابة التابعة للجيش الإسرائيلي
حذفت بعض المشاهد التي تبرز ضحايا الحرب في صور لا ترتضيها
السياسة الإسرائيلية..

وفيلم «النسر» يصور الهجوم المصري على الجيش الإسرائيلي ظهر ٦ أكتوبر ١٩٧٣. كذلك يجسد الذعر الذي أصاب الجيش الإسرائيلي ومدى الارتباك الذي حدث للجنود في سيناء وفي إسرائيل.. وتبرز هنا شخصية أحد الجنود الإسرائيليين الذي حصل على ساعة أحد زملائه القتلى، ويجلس في المقهى ويجد بجانبه رجلاً جريحاً على ابنه المقتول في الحرب، ويدور نقاش بين الجندي ووالد زميله المقتول ينتهي بأن يطلب منه والد زميله أي شيء عن ابنه، فيخبره الجندي أن صديقه المقتول لم يترك إلا قصيدة شعر، وهنا طلبها الرجل بلهفة، فسعى الجندي النصاب إلى نقل قصيدة من كتاب ولطخها بالدم من أطراف الورقة المكتوب فيها القصيدة وقدمها للأب والد زميله. وهنا توطدت الصداقة بين الجندي وبين والد زميله المقتول، إذ دعاه الرجل إلى بيته وعرفه بزوجته وخطيبة ابنه المقتول.. وراح ينصب الجندي شبابه خلصة مع الفتاة وأومئها أن صديقه وزميله المقتول لم يكن يحبها حقيقة.

ويستمر هذا الجندي في عمل النصب التذكارية عن الجنود القتلى وهو يغني ساخرًا من الجيش الإسرائيلي ومن صناعة الموت المستمرة: إنه النسر الذي يلتهم كل ما يراه حتى عقول الآخرين. ولقد استطاع المخرج الشاب «يوشا» أن يقدم صورة من الحياة الإسرائيلية المهترئة.. وحياة النصب والاحتيال السائدة داخل المجتمع إلى جانب النظرة التشاؤمية للجنود الإسرائيليين.. الفيلم مريح ومشوق

يمتاز بالكوميديا الساخرة من الحياة والناس.

وهذا يمكن القول.. أن السينما الإسرائيلية تسخر من المجتمع المهتز.. مجتمع الكذب والتفاق للوصول إلى الهدف.. وكل هذا أحدثته الحرب التي أفرزت مساوئ المجتمع الإسرائيلي المعقد التراكيب غير المتجانس في تركيبه القومي.. وسيظل حال المجتمع الإسرائيلي هكذا، لأن اليهودي في إسرائيل فقد الانتماء القومي والتركيب العضوي.. وهو مجتمع تسوده العقد النفسية التي تودي بحياة الأفراد. هو ما عبرت عنه السينما الإسرائيلية التي تنطلق من المجتمع.

فيلم السفير..

لظمة للسياسة الأمريكية.. كيف؟

أقام الصهيونيون أبناء العم «مناحم جولان» و«جلوباس» شركة سينمائية تنشط في ابتزاز الأموال بطرق ملتوية.. فالهدف ليس الفن للفن.. لكن الفن من أجل.. الأبتزاز المالى أولاً.. ثم الاستقطاب الفعلى ثانياً.. والشركة التي أقامها معنا هي شركة «كانون للإنتاج السينمائي المشترك».. ومن أنشطة الشركة توقيع عقود مزورة وشيه مزورة مع دور العرض في أوروبا وأمريكا لأن الشركة المذكورة تعمل بالطرق الخفية من أجل السيطرة على الأسواق العالمية..

.. وأسلوب أفلام شركة «كانتون»، «هتو الأسلوب الجنسي» السئ

يجذب الشباب إلى الأفلام الخليعة التي تخاطب الجنس في أحط صورته.. فعلى الرغم من قلة التكاليف التي تضعها الشركة لإنتاج الفيلم، فإنها تنشط في تسويقه عالميًا معتمدة على أسلوب الإثارة.. وتحاول الشركة عدم إظهار هويتها أو تحديد خطة إنتاجها منفردة.. بل تقحم العديد من شركات الإنتاج في أوروبا وأمريكا حتى تفتح أسواقًا واسعة بسبب استخدام الأسلوب المشوق والعري والخلاعة والمجون في مخاطبة الشباب. ومن خلال الكوميديا الهزلية نجد نقطة يرمز إليها الفيلم، ألا وهي إسرائيل.. بلد الحضارة والتقدم الإنساني.. هذا هو الهدف.. هدف سياسي من خلال عقدة الجنس وحماة الرذيلة، وأمامنا فيلم أنتج عام ١٩٨٣ باسم «السفير»، بطولة «روبرت متشوم» و«روك هندسون»، و«ايلين بريستين».. والممثل الإيطالي المشهور «فايو تستي».. والفيلم يتحدث عن سلام مزعوم من وجهة نظر ساذجة بين اليهود والفلسطينيين.. ويركز على الأسلوب الأمثل لما يسمى بالتعايش السلمي بين العرب وإسرائيل.. وذلك عن طريق الحوار بين من أسماهم الفيلم «العقلاء».. يجسد الفيلم مفهوم السلام عن طريق فتح باب الحوار.. وإفناع العرب بحق إسرائيل فيما تسيطر عليه من أرض، لأن الحقائق التاريخية تقر لهم حقوقًا قد وصلوا إليها.. كما يحمل الفيلم إشارة إلى الدور الأمريكي في القضية.. فعن طريق السفير الأمريكي في إسرائيل يمكن إفهام العرب أن لإسرائيل حقًا مقلما.. فقد استقل السفير الأمريكي

سيارته ومعه مسئول المخابرات في السفارة حتى وصلا إلى منطقة نائية منعزلة تمامًا ليجدا الفلسطينيين جالسين، ويقنعهم السفير بضرورة الاعتراف بحق اليهود وبمحتمية الحوار مع اليهود للوصول إلى نقطة الصراع.. ويبدو أن السفير الأمريكي قد أخفى هذه المهمة الشخصية عن حكومته حتى يكمل عمله بالنجاح.

ويبرز الفيلم في لقطة «زوم» بعض الشباب الفلسطيني حاملين السلاح استعدادًا لضرب السفير.. لكن أحدهم يتقدم من السفير ويناقشه في الأمر.. ويحدث النقاش بين الشاب الفلسطيني والسفير الأمريكي، وهنا يغضب السفير حين يقول له الشاب الفلسطيني «نحن لاثق لا في أمريكا ولا إسرائيل معًا»، وفجأة تصب إحدى الطائرات الإسرائيلية نيرانها على الفلسطينيين وتحصدهم على حين يبق السفير وحده ومعه ضابط مخابرات السفارة.. وتقتاد مخابرات إسرائيل السفير الأمريكي والضابط إلى مركز المخابرات الإسرائيلية في المنطقة.. وبعد ذلك يأخذ وزير الدفاع الإسرائيلي في تعنيف السفير الأمريكي الذي يتصرف بهذا الأسلوب غير الدبلوماسي.. ويبدو السفير محرجًا من هذا التصرف الذي تلومه عليه زوجته أيضًا.. ويبرز الفيلم جانبًا آخر.. هو علاقة تربط زوجة السفير الأمريكي بتاجر فلسطيني يدعى «مصطفى الهاشمي» يبيع التحف الشرقية في مدينة القدس ويقصده الجميع طلبًا للشراء.. وكثيرًا ماتتخفى زوجة السفير الأمريكي وهي تقصد بيت التاجر الفلسطيني.. وهو مسكن خاص بملذاته، وتبرز

الكاميرا لقاءهما المستمر ليلاً ونهاراً وهى تقدم له كل المغريات الجسدية.. لكن هناك كاميرا خفية تسجل اللقاءات بالصور المتحركة. وفجأة.. وحين كانت زوجة السفير تقيم لدى العشيق الفلسطينى يحدث انفجار مروع فى السوق بجوار حانوت التاجر الفلسطينى مصطفى الهاشمى.. ينقل على أثر الحادث أشخاص إلى المستشفى بينهم زوجة السفير الأمريكى مصابة بجروح فى الوجه واليدين.. ويعلم السفير من سائقه أن الزوجة سافرت إلى القدس.. وحين يتوجه إلى هناك يفاجأ بأنها مصابة فى الحادث الذى سمع عنه كل الإسرائيليين، وهناك مفاجأة أخرى.. وهى أنه حين كان السفير يسير فى مدينة القدس شاهد دار سينما خالية من المشاهدين تماماً وأبوابها ونوافذها مفتوحة.. وتوقف ليشاهد على شاشتها صوراً غلقة بالأدب لزوجته وهى فى أحضان التاجر الفلسطينى.. وعندما يتقدم السفير مذهباً إلى ماكينة العرض ليوقفها، يتلقى مكالة تليفونية مجهولة وبصوت مسموع بأن عليه أن يدفع مبلغ مليوناً ونصف مليون دولار ثمناً لنسخ الفيلم، وإلا فإن الفضيحة ستنتشر فى أوروبا وأمريكا بعرض نسخ الفيلم وتلطيخ سمعة السفير الأمريكى، وبهذا سيعده الكونجرس ويحقق معه فى هذه الفضيحة الواضحة والتى يتحدث عنها الزأى إليام العالمى.

ولم يجد السفير الأمريكي مفراً من اللجوء لوزير الدفاع الإسرائيلي الذي يتحرك معه للعثور على نسخ الفيلم الفاضح... وبالطبع تحدث عدة مغامرات تقوم بها المخابرات الإسرائيلية للعثور على نسخ الفيلم

الذى يعرى السفير الأمريكى أمام الرأى العام، ويقضى على مستقبله ولم تنجح المغامرات المفتعلة التى اشتهرت بها السينما الأمريكية.. وتين فى النهاية أن إحدى المنظمات الفلسطينية هى التى وراء التشهير بالسفير الأمريكى.. وهنا تتضح أبعاد القضية الصهيونية التى يهدف إليها الفيلم..

ولم يجد السفير الأمريكى بدءاً من الالتجاء إلى قسم المعلومات بالسفارة، لكى يعد تقريراً سرئياً عن نشاط التاجر الفلسطينى مصطفى الهاشمى وعلاقته بالمنظمات الإرهابية الفلسطينية - على حد تعبير الفيلم - ويأتى التقرير حاملاً بين طياته «أن مصطفى الهاشمى عضو منظمة التحرير الفلسطينية، وأنه يمول نشاط المنظمة، حيث أنه منذ بلوغه ١٥ سنة كان يعمل مع المجاهدين الفلسطينيين، وأنه أصبح واسع الثراء».

ويتوجه السفير مرة أخرى إلى وزير الدفاع الإسرائيلى يطلب منه مساعدته فى العثور على نسخ الفيلم الفاضح، لكنه يجد الوزير مشغولاً بمقابلة أحد الوفود الأجنبية فى أمر هام.. وأحس السفير بأن وزير الدفاع لم يهتم بالأمر.. وطلب وزير الدفاع من السفير الأمريكى فى سخرية أن يرافق الوفد معه فى زيارة للمتحف اليهودى بوزارة الدفاع لإطلاع الوفد على ضحايا النازى من اليهود خلال الحرب العالمية الثانية.

وبعد أن يفرغ وزير الدفاع الإسرائيلى من مهامه يلتقى به السفير

الأمريكي الذي يطلعه مرة ثانية على ما حدث لزوجته، ويفاجأ السفير بأن أخبره وزير الدفاع أن الذي فعل ذلك ودبره، هم أفراد المخابرات الإسرائيلية، ويصاب السفير بالذهول، ولكن وزير الدفاع يشد على يده ويقول له بهدوء «لقد فعلنا ذلك لدواعي الأمن»... ويصرخ السفير الأمريكي محتجا على هذا التصرف غير اللائق واللا أخلاقي... «لكن وزير الدفاع يربت على كتفه مهدئا ويقول مستطرذا: أما مصطفى الهاشمي فإنه عضو بمنظمة التحرير الفلسطينية. ونحن نتركه يعمل ما يشاء لدواعي الأمن وللضرورة أيضا، ومن المهم أن يكون خارج السجن بدلا من أن يكون داخله»، وانطلقت ابتسامة الوزير الإسرائيلي أكثر إتساعا... ووسط جو الغيوم المشوب بالقلق والياس يتوجه السفير الأمريكي للقاء الطلبة الإسرائيليين ويجري معهم حوارا حول السلام لأن المستقبل لهم... ولا بد أن يكون المستقبل آمنا من أجل حياة أفضل، فيرد الشباب في ثورة وجلبة تنحصر في منطق موحد هو «أن منظمة التحرير الفلسطينية ترفض الصلح مع إسرائيل... والفلسطينيون يرفضون الحوار مع اليهود ولا علاج لذلك إلا الحرب والتنكيل بهم».

ويأخذ السفير في تهللة الطلبة لأن القضية هي قضيتهم أيضا، وقد نكب في زوجته بسبب كون الأمريكيين طرفا في النزاع... إنه يريد الخلاص من هذه الورطة... فإسرائيل تلعب بالنار حتى مع أصدقائها.

وفاجأ السفير الأمريكي بمن يطلق عليه الرصاص بندقية
تلسكوبية لكن الرصاصة تتخطاه فينجو بأعجوبة من الموت.. لكنه
يعاود الحوار مع الطلبة الإسرائيليين لإقناعهم بالسلام عن طريق
الحوار مع الفلسطينيين. وهنا يتسلل السفير الأمريكي إلى مصطفى
الهاشمي - متناسياً علاقته بزوجته - ويطلب منه تدبير لقاء بينه وبين
الشباب الفلسطيني لإجراء حوار بينهم وبين الشباب الإسرائيلي.

وهنا يتجسد الفشل مرة أخرى ويعود السفير صامتاً لأنه لم
يستطع أن يفعل شيئاً.. لكن بعد جهد كبير يتم اللقاء بين الشباب
الإسرائيلي وهم أكثر من مائتي شاب وفتاة على رأسهم السفير
الأمريكي.. ويظل فريق الشباب اليهودي جالساً لساعات ومعهم
السفير الذي يبدو قلقاً على عدم مجيء وفد الشباب الفلسطيني..
ويحل الليل ويضيئون الشموع والسفير يهب واقفاً بين اللحظة والأخرى
متلفتاً هنا وهناك، مترقباً مجيء الشباب الفلسطيني، لكن بعد معاناة
من الملل يأتي الشباب الفلسطيني.. ويجلس كل فريق في مقابلة
الأخر.. وتتفتح أسارير السفير.. لكن فجأة تبدو فرق المقاومة
الفلسطينية من الخلف تصوب مدافعها، لتحصد تجمعات الشباب
الإسرائيلي عما أحدث لظمة بالغة للسفير الأمريكي الذي بدا ثائراً.

وتستعرض الكاميرا في لقطات بطيئة سقوط الشباب الإسرائيلي
وفي يدهم الشموع.. ويبدو السفير حزيناً يقول في أسي ومرارة..

أنهم يعتمدون على السلاح فقط لأنهم بلا مبادئ... والمشهد الأخير
لفيلم السفير هذا يؤكد ذلك المنطق التقليدي لدى الصهيونية
الساذجة.

ويتعمد الفيلم إظهار الشباب الإسرائيلي في موضع التفتح والرؤية
المستقبلية الواضحة... يضيئون الشموع... ويلتزمون رؤيا العقل حين
يجلسون في انتظار قدوم الشباب الفلسطيني للحوار من أجل السلام،
لكن المفاجأة أذهلتهم حتى السفير الأمريكي الساعى للسلام فوجئ
بالقتل الجماعى غير المنتظر، وكأن الفلسطينيين أناس سفاكون للدماء
لا يحكمون العقل.

وهناك حقيقة سياسية جاء بها الفيلم، وهى الإدانة الأمريكية
لمفهوم السلام المراوغ... سلام لم تقدر عليه الإدارة الأمريكية. وكان
الفيلم من جهة أخرى قد بين الوجه الأمريكى القبيح... وهذه إدانة
لا يمكن السكوت عنها من جانب الإدارة الأمريكية حفاظًا على
موقفها ونشاطها السياسى، كما يبرز الفيلم الدور الماهر الذى تقوم به
الخبايا الإسرائيلية فى الدخول إلى الحجرات المغلقة لإبراز ما خفى
فيها، وهو تصوير زوجة السفير الأمريكى فى وضع نخل بالأداب مع
التاجر العربى «مصطفى الهاشمى» والحقيقة أن فيلم السفير فيلم جرى
للغاية لأنه يتحدث عن القضية الفلسطينية بلغة فاضحة تمامًا... وهو
ما يجعلنا نقول إن مثل هذا الفيلم وإن جاء قويًا فى لغته، إلا أنه

إدانة لأمريكا وسياستها في الشرق الأوسط.. هذا وقد تم تصوير الفيلم بأكمله داخل إسرائيل.. وقد عمل في الفيلم أكثر من ٥٠ ممثلًا وممثلة عدا الكومبارس، وفي دراسة لمجلة «ستيلز» الإنجليزية قالت.. إن إسرائيل لا تصنع أفلامًا تؤكد أصالة صناعة السينما، ولكن تصنع أفلامًا للسوق التجارية فقط، ولقد اعتمدت شركة «كانون» على العناصر الأمريكية في الفيلم، لكي يبدو بشكل مشوق يجذب الجمهور من المشاهدين.. ولا يمكن أن ننكر أن شركة «كانون» بهذا الفيلم قد قفزت بأرباحها حتى عام ١٩٨٣ إلى ما قيمته ٣,٥ مليون دولار.. واستطاعت الشركة أن تجذب رؤوس الأموال الإسرائيلية والأمريكية معًا إليها بعد أن أعلنت عن أرباحها المتزايدة.. وقد فتحت أسواقًا لها في أوروبا وأمريكا وكندا وأفريقيا لعرض أفلامها وتعتمد على أسماء النجوم العالمية.

هذا وقد أنتجت الشركة فيلم «ينابيع الحب»، وقامت بتنسيق للدعاية له أكثر من فيلم السفير.. وتعتمد شركة «كانون» على الممثلة «كاترين هيبورن» التي شاركت الممثل الشاب «نيل نولتي» فيلم «الحل النهائي».

وسيصبح مناحيم جولان عملاق السينما اليهودية في العالم نظرًا لأنه يمتلك القدرة على تسويق أفلامه والتي يعتمد فيها الإثارة والجنس، وهي لغة تجيدها السينما الصهيونية لابتزاز الأموال.

لكن القضية التي نعود ونؤكد عليها أن فيلم السفير يجب أن يعاد
النظر فيه رعايياً وسياسياً من جانب الإدارة الأمريكية.. فهل يتحقق
ذلك والفيلم يعرض في أوروبا وأمريكا وجنوب أفريقيا..!

إسرائيل.. وسينما الجنس

برزت ظاهرة «البرنوجرافيا» في صناعة السينما في إسرائيل والبرنوجرافيا هي موجة الخلاعة والمجون في مشاهد الأفلام السينمائية، وهذه حمأة جديدة لجأت إليها إسرائيل مؤخرًا وبعد حرب أكتوبر، لكي تفرق الشباب في مناهات العدمية الجنسية، وهي حيلة بارعة رأت فيها ما ينسى الشباب هموم المعركة الخاسرة وما لقي فيها من أهوال، حتى لمجرد تذكرها في مخيلته. فالسينما الإسرائيلية قد خطت عدة مراحل فاشلة، المرحلة الأولى كانت تتركز أساسًا في إحياء مجد اليهود القديم بأنهم جنس فوق كل الأجناس وإنهم صانعو التاريخ الحضاري للإنسان.. أما المرحلة الثانية فتبرز الجوانب البطولية والأنشطة الخارقة لليهود في أرض فلسطين ونزعة أرض الميعاد التي تملأ قلوبهم، وبأن اليهود هم صانعو الأجداد في أرض فلسطين منذ بدأوا يتدفقون عليها من كل مكان.. هذا كله مع إغفال الجانب العربي كلية، وكأنه جنس لا وجود له أصلاً في أرض فلسطين والمرحلة الثالثة وهي تصور حال اليهود بعد قيام إسرائيل في فلسطين

العربية، وتبرز الضعف في العرب، يقابل ذلك كون إسرائيل واحة
تقدمية وسط البلاد العربية المتخلفة والمرحلة الرابعة في فساد صناعة
السينما الإسرائيلية الصهيونية، فهي مرحلة التفوق والمجد والإشادة بدور
الجندى الإسرائيلي أسطورة زمانه الذى لا يقهر، وتبدأ هذه المرحلة
عند نقطه وقف إطلاق النار بعد حرب يونيو ٦٧ مباشرة، إذ
انطلقت السينما الإسرائيلية في جنون العظمة تمجد جيشها صانع
المعجزات، وهى تنسج الخرافات المضللة للرأى العام العالمى حول
وضع إسرائيل في الخريطة مستقبلا، وسيكون هناك المزيد من
الانتصارات تلك هى الرؤية المجنونة.. أما المرحلة الخامسة والأخيرة
وهى مرحلة الهزيمة فقد بدأت منذ السادس من أكتوبر سنة ١٩٧٣،
لتدمر كل شئ بته إسرائيل في تلك المراحل التى لازمت صناعة
السينما في إسرائيل، في هذه المرحلة الحاضرة توقفت السينما
الإسرائيلية، وهرب تجارها إلى أوروبا وأمريكا ولم يعد أمام السلطة
الحاكمة إزاء الصدمة القاتلة إلا أن تبحث عن الجنس كمخرج أمام
إسرائيل لكى تبعث معنى الحيوية ولو بعض الشئ داخل نفوس
الشباب الغاضب الذى صدمته مأساة الحرب.

من منطلق العرى. والرديلة أخذت صناعة السينما في إسرائيل
تتجه إلى إنتاج العديد من هذه الأفلام الفاضحة التى توظف أساساً
لا ستارة. الغرائز الحيوية في الإنسان الإسرائيلي، فالخيال في غريزة
الجنس شديد الفاعلية والأدب المكشوف كالفن المكشوف عرف في كل

زمان ومكان، موضوعه العشق بصورة فاضحة والفن في هذا إذا ما عولج بصورة ملتزمة بعض الشيء يسمى «بالأوروبية» وهو كيوييد الرومان، فهو يتحدث أساساً عن الجنس والغريزة، وفي أحطه يدمغ بالبورنوجرافيا وهي الخلاعة والعري والمجون في أحط صورته الفاضحة ، وهو ماركزت عليه إسرائيل في أفلامها اليوم بعد أن رأت أن حيوية الشباب قد ماتت بسبب ما تراكم عليه من هموم مأساة الحرب والوجود الذي لا ينقشع ولقد جريت إسرائيل الكتب والقصص العاهرة التي تصدر عن اتحاد الكتاب العبريين الذي يشرف عليه حزب «المابام»، لكن مثل هذه الكتب الجنسية العاهرة لم تمسح دموع الشباب الغاضب فلجأت إلى إحياء غريزة الجنس لدى الشباب لأن أهم عنصر في السينما هو «الجنس»، والجنس يمكن أن يتطور إلى الرذيلة في أكثر من موقف ليحرك نزعة الغريزة لدى الشباب.. وبالتالي يحصل الفيلم الجنسي على أكبر إيراد ممكن.. فبعد أن كان البطل في السنوات الماضية مع البطلة لم يبد منها إلا الظهر والصدر، نرى السينما الإسرائيلية اليوم تصور ممارسة الجنس في أحط صورها، ولا غرابة في هذا فتجار الصور الجنسية العاهرة يهود وصهيونيون لا هم لهم إلا الربح. فلا غرابة أن تتجه تلك الخطايا بمساوئها الاجتماعية لدى الإسرائيليين في هذه المرحلة الجديدة من صناعة السينما المسماة بالعاهرة «سينما البورنوجرافيا».

منالك عدد من الأفلام الإسرائيلية تحمل طابع الغلو في الخطيئة

واللذة الملعونة، بدت بشكل غير أخلاقي وبصورة تتقزز منها المشاعر. هذه الأفلام التي تنطلق من بؤرة «البورنوجرافيا» العاهرة نذكر منها على وجه المثال فيلم «الظالمون للحب»، والذي تقوم ببطولته الممثلة الصهيونية «باربارا سترساند»، و«توف كرتس»، مع ليف من بائعات الهوى في السينما الإسرائيلية.. كذلك فيلم يحمل اسم «العشق في السهول الموحشة».. بطولة «دالتون ترامبو»، ويبدو عاديًا تمامًا مع الممثلة «باربارا هيرش» وهما في هذا الفيلم يصوران الحياة الجنسية خلسة وفي السهول التي تبعد عن أعين الناس. كذلك فيلم «الحائط»، وفيلم «جريمة في حيفا»، «وشتاء ٧٣» وفيلم آخر من أفلام الدعارة الفاضحة لقي رواجاً كبيراً بين المشاهدين الإسرائيليين وهو فيلم «نحو عبادة بلا قيود»، فالعبادة في هذا الفيلم تمارس علناً أنها عبادة الجنس يبدو البطل «بول نيومان» إنساناً لا هدف له إلا اللذة الوقتية.. هذه اللذة أبراته من مرض نفسي كان يعاني منه، لكنه لم يوفق في مجونه في فيلم «عربة الهجرة الأخيرة»، حيث دعت البطلة إلى الفراش لكنه بدا أمامها إنساناً هادئ الطبع، يفضل اللعب بينات الهوى أفضل من هذه الغاية الدمية.

ولم تترك صناعة السينما في إسرائيل أي فيلم إلا ولطخته بالعاهرات ذوات الصدور العارية والبارزة، والسيقان البضة الناضرة. وهن يسعين نحو الشبان الذين يطلبون اللذة الجنسية فوق كل شيء.. وليس الأمر في الأفلام السينمائية فقط يارزاً إلى حد القبح

والرذيلة في مناهات البورنوجرافيا الداعرة.. بل هناك الأغاني التي تنادى بارتكاب الرذيلة... وتطلقها محطات الإذاعة الإسرائيلية في كل لحظة. وتتسابق عليها شركات متعددة، لأنها أصبحت تجارة رابحة في يوم ماتت فيه حيوية الإنسان الإسرائيلي وسط ضغوط الحياة الاقتصادية وحالة الحرب المستمرة.. والغيوم التي تغلف المستقبل وفوق هذا هناك قوائم الإنتاج العديدة من أفلام الرذيلة.. أفلام البورنوجرافيا التي لجأت إسرائيل إليها بعد الحرب وستظل تلجأ إليها لتغرق الأسواق بها.. أسواقها التي خربتها حرب أكتوبر، وهي الحرب التي أفقدت الإنسان الإسرائيلي حيويته، وجهه للحياة، ورسمت صورة التشاؤم في وجهه ليظل في عزلة الذلة والانكسار، فهل ستوقظ مثل هذه الأفلام في نفسه معنى الحياة من جديدة؟ سؤال يجيب عليه تجار أفلام الجنس والدعارة في السينما الإسرائيلية..

فهرس

- مقلمة ٥
- البداية في السينا الإسرائيلية ٩
- شعب الله المختار ١٤
- عقدة الأرض اليهودية ١٧
- الصهيونية.. ومنطق السينا العنصرية ٣٠
- اليهود.. وعقدة النازى ٣٨
- اليهود السوفيت في السينا الإسرائيلية ٤٢
- عقدة السامية في السينا الصهيونية ٤٧
- الأفلام التسجيلية الإسرائيلية والإنعكاسات المضادة . ٥٤
- يورى زوهار.. وعقدة العنصرية ٦٥
- صناعة السينا في إسرائيل ٦٩
- الشخصية اليهودية في السينا الإسرائيلية ٧٤
- اليهودى التائه وضياع الذات ٨١
- السينا الإسرائيلية : صناعة وتجارة ٨٩

صفحة

- رأس المال الصهيوني في سينما ٩١
- صناعة السينما بعد أكتوبر ٩٥
- سينما ما بعد يونيو ١٩٦٧ ٩٧
- أكتوبر والسينما الإسرائيلية ١١٢
- السينما الإسرائيلية في مهرجان «كان» ١١٦
- السينما الإسرائيلية.. البدايات المنتهية ١٢٤
- إسرائيل وسينما الجنس ١٤٧

اقرأ في هذه المجموعة

صوت أبي العلاء	د . طه حسين
أحلام شهر زاد	د . طه حسين
في بيتي	عباس محمود العقاد
الشيخ الرئيس ابن سينا	عباس محمود العقاد
المهدى والمهدية	أحمد أمين
الصعلكة والفتوة في الإسلام	أحمد أمين
خاتمة المطاف	على الجارم
أبو نواس	د . عبد الحليم عباس
دماء وطن	يحيى حقى
العشاق الثلاثة	د . زكى مبارك
سيكلوجية الجنس	د . يوسف مراد
النسيان	د . أحمد فؤاد الأهواني
الحب والكراهية	د . أحمد فؤاد الأهواني
الوجودية والإسلام	محمد لبيب البوهى
الأمن والسلام في الإسلام	د . جمال الدين الرمادى
الغزالي	طه عبد الباقي سرور
الإمام المراغى	أنور الجندى
بنت قسطنطين	محمد سعيد العريان

د . سامى الدهان
د . عبد الحميد إبراهيم
محمد عبد الغنى حسن
إبراهيم عبد القادر المازنى
عباس خضر
محمد فهمى عبد اللطيف
خليل شيبوب
عادل الغضبان
صوفى عبد الله
رجاء النقاش
محمد محمد فياض
عباس محمود العقاد
د . على حسنى الخربوطلى
على الجارم
د . عبد العزيز جادو
د . أحمد فؤاد الأهواني
محمد فريد أبو حديد
أحمد زكى صفوت
عبد الستار فراج
د . جميل جبر
مصطفى الشهابى

شاعر الشعب
قصص الحب العربية
غرائب الرحلات
عود على بدء
غرام الأدباء
أبو زيد الهلالي
عبد الرحمن الجبرتي
ليلي العفيفة
نساء محاربات
أبو القاسم الشابي
جابر بن حيان
الصديقة بنت الصديق
لكعبة على مر العصور
غادة رشيد
الأحلام والرؤى
النوم والأرق
نجحاً في جامبولاد
عمر بن عبد العزيز
نديم الخلفاء
طاغور
طرائف من التاريخ

تيمورلنك
شيخ التكية
المدينة المسحورة

محمد محمد فياض
محمد عبده عزام
سيد قطب

١٩٨٧ / ٢٥١٨	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٠٢-١٩٩٥-٩	الترقيم الدولي

١ / ٨٦ / ٢٤٠

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

اقرا

بهذا الفعل الجميل (اقرا) : تدعوك
دار المعارف إلى قراءة تراث هذه السلسلة
العريقة .. بأقلام كبار كتابنا .. لتعيش
معهم .. كما عاش الآباء والأجداد ..
وتكوّن في مكتبك موسوعة متفرقة في فروع
المعرفة المختلفة .

وإيماناً منا بأن القراءة هي أقصر
الطرق إلى الوعي والثقافة .. فقد يسّرنا لك
ذلك في إخراج جيد .. وسعر زهيد .

ح
٦٠

أفرا

دكتور نعيم عطية

لوحات تسرا الخاطر



دار المعارف

اقرا

[۵۲۷]

لوحات تیسراں خاطر

دكتور نعيم عطية

لوحات تسراي خاطر

«إطلالة على أجمل الفنون»



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١٢١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج ٢٠٠٤ ع .

إهداء

إلى صلاح طاهر

تقديرًا

لمغامرته التشكيلية.

ن. ع.

الصديقان : يوسف كامل وراغب عياد

يمكن أن نعتبر الفنان المصور يوسف كامل المولود عام ١٨٩١، والمتوفى عام ١٩٧١، زميل راغب عياد وشريك كفاحه أسبق «الانطباعيين» المصريين وأكبرهم مقامًا. وهذين الفنانين قصة شباب يروق هما أن يتنادرا بها. فقد اتفقا فيما بينهما بعد تخرجهما على أن يقوم واحد منهما بعمله بالإضافة إلى عمل زميله بالمدرسة التي يعمل بها مدرسًا للرسم - وقد التحق راغب عياد بمدرسة الأقباط الكبرى على حين التحق يوسف كامل بالمدرسة الإعدادية - وذلك تمكينًا له من السفر إلى الخارج ويرسل له زميله القائم بعمله مرتبه طوال مدة سفره للإنفاق على نفسه في أثناء دراسته، حتى إذا ما أتم دراسته وعاد إلى وطنه، حل محل زميله وقام بالتدريس مكانه ليسر له أن يسافر بدوره إلى الخارج للاستزادة من المعلومات الفنية، وقد تمكن الزميلان بذلك من استكمال دراستيهما بالخارج. ويسرى الأستاذ طه فوزى تفاصيل هذه الصداقة الوطيدة في مقدمته لكتاب راغب عياد «أحاديث في الفنون الجميلة» ويمضى معلقًا عليها بقوله : «كانت هذه الفكرة الموفقة مبادرة جميلة بين صديقين حميمين لأنها كانت بعيدة عن

الأنانية، فقد كان التسابق بينها لا يجرى حول من يكون البادئ بالسفر بل كل منها يحاول أن يكون زميله هو السابق، فكان ذلك مثلاً رائجاً على الإخلاص وإنكار الذات.

وقد كان لهذا العمل الرائع صدى عظيم في النفوس، وصار موضع حديث الخاص والعام، كما أسهبت في الحديث عنه الجرائد والمجلات المصرية والأجنبية على السواء، وتردد صدى هذا الحدث الفريد من نوعه فيما بعد في جنبات البرلمان. ولا نزال نذكر تلك الكلمة القيمة التي جاهر بها المغفور له الوطني الكبير وصا واصف، وأشاد فيه بوطنية الفنانين العظمين وعملها القيم.

وما دما قد أوغلنا راجعين إلى بدايات راغب عياد الفنية، فلنستمع إليه في كتابه «أحاديث في الفنون الجميلة»، يروي لنا بعضاً من ذكرياته وانطباعاته عن الحياة الفنية الباكرة فيقول:

من نتائج النهضة الحديثة التي بدأ نورها يسطع في نصف القرن الأخير، الحركة المباركة التي كانت ترمي إلى إحياء الفنون الجميلة، وبدأت كما تبدأ كل الأعمال الموفقة تنمو وهي لا تزال طفلة في المهد، لأنها كانت مدعمة بالإيمان القوي والطموح إلى الرقي والصعود، فأخذت بطريقها إلى التقدم. والدليل على ذلك ما حدث عام ١٩٠٨ حين طلعت علينا الجرائد تبشرنا بإنشاء أول معهد للفنون الجميلة. ومن مزايا هذه المدرسة أنها كانت حرة تقبل أى طالب،

ديون مؤهل خاص، ودون مراعاة للسن أو الجنسية، ودون رسوم دراسية، حتى الأدوات كانت تصرف بالمجان. بدأ هذا المعهد في تلقين أول مبادئ الفن في ١٢ مايو ١٩٠٨ على أساتذة كلهم من العنصر الفرنسي، يعاونهم أستاذ إيطالي ممن تصادف وجودهم في مصر إذ ذاك. وأسندت إدارة المعهد إلى فنان فرنسي يدعى «لابلان»، الذي يعود إليه الفضل في معاونة منشيء المعهد على تأسيسه وكانت أقسامه في ذلك العهد أربعة: تصوير، نحت، عمارة، زخرفة. بدأت الدراسة بتعليم مادة الرسم عن النماذج المجسمة من الجبس لجميع المتسبين، وبعد ثلاثة أشهر من التمرين على هذه المادة الأساسية ترك للطلبة حرية اختيار القسم الذي يرغبون الالتحاق به، وهي الأقسام الأربعة التي ذكرناها. وكانت الدروس تلقى على الطلبة بلغة الأساتذة وهي الفرنسية عادة، أو بلغة عربية ركيكة كان الأساتذة يحاولون الاستعانة بها في شرحهم على طريقتهم الخاصة، وكان مستوى عندهم من يستطيع فهمها وفك ألغازها ومن لا يفهمونها بتاتاً. وكانت هذه المشكلة حرج عثرة في سبيل الكثيرين من الطلبة.. ولا ريب أن قصة تحرر الفنون الجميلة من السيطرة الأجنبية قصة جديدة بأن نذكرها، لأنها قصة جهاد وصراع الفنانين الأوائل، فهي قصة مليئة بالأحداث والمحن. وقد زاد الحقد حين بدأت تعود البعث من معاهد أوربا عام ١٩٢٨، ليأخذ أفرادها أماكنهم ويبدأوا جهادهم في خدمة الفن، فكشفت الإدارة الأجنبية عن أنيابها لأنها شعرت بالخطر

المحقق بمستقبلها، فأحاطت العائدين من البعثات بأنواع الخسف
وسدت أمامهم جميع الأبواب وعمدت إلى تشويه نهضتهم.. فلما
تزايدت نقمة الفنانين رفعوا الأمر إلى مجلس النواب مطالبين بحمايتهم.
فلم تذهب الصيحة في اخفاء، بل كان لها صدى ورد فعل إيجابي
أسفرت عن تصريحات حاسمة لوزير المعارف ووكيلها، آن ذاك اللذين
تعهدا أمام المجلس بعدم تجديد عقود الأجانب، والاستغناء عنهم فوراً
وإحلال الشبان العائدين من البعثات محلهم. كانت هذه الحركة نقطة
تحول للفنانين المصريين وقد حدث هذا الانقلاب عام ١٩٣٧. إنه
لعام تاريخي مجيد قضى نهائياً على مكائدهم، فكان نصراً عظيماً
للفنانين المصريين. وأنه لواجب على كل الفنانين ألا يغيب عن بالهم
ذكرى زملائهم الذين سبقوهم في النضال، وساهموا بقسط وافر في
بناء صرح نهضتنا الفنية.

حسنى البنانى وموعد مع المنظر الطبيعى

أراد أن يحدثنى عن «البورتريهات» التى تصدر معرضه، قلت :
حسنى البنانى كما نعرفه هو فنان المناظر الطبيعية، فلتحدث إذن
عن تجربتك مع الطبيعة المصرية.

وقفنا أمام لوحة كبيرة عن العمل فى الحقل، قلما نجد اليوم ذلك
الأخضر الذى يكسو غيطان البنانى، ولا ذلك الأصفر الذى يحاول أن
يتوهج من مشاهد الحصاد. إن حسنى البنانى من مدرسة حيية إلى
قلب المتفرج العادى، غنية بألوانها ومشاهدها الواقعية.

سأله : ما هى فلسفتك فى المنظر الطبيعى ؟

قال : «إننى أبدأ من الواقع . ومن الطبيعة أعمد إلى تصعيد
اللون. إن الإضاءة فى الطبيعة متغيرة. وهذا فإننى أظل أحوم حول
المنظر حتى أضبط اللحظة التى تكون فيها الإضاءة فى قمتها».

قلت ضاحكاً : «إنك إذن تحدد ميعاداً مع الشمس»

أجابنى : «أجل، وأحدد فى أجندتى تلك الساعة والدقيقة والمكان
الذى انتقيه بالضبط كي أحضر غداً فى ذات الميعاد»

وأشار البناني إلى لوحته «بوابة بازرعة» وقال لى :
- «انظر هذا التضاد بين النور والظل هناك. ثم لاحظ تلك
الأشعة الشمسية الذهبية وقد صبغت الحافة العلوية من ذلك البيت
العتيق»

قلت : «إن شغفك الميلودرامى بهذا التضاد بين الظلمة والنور يجعل
جزءاً من اللوحة وكأنه قد صور بالنهار والجزء الآخر قد صور
بالليل».

قال : «إن الظل والنور.. وربما الانحدارات القوية من إحداها إلى
الأخر.. هو الذى يصنع التكوين فى لوحاتى، كما ترى أيضاً
فى لوحتى «سوق المرج».

قلت : «هنا، التضاد بين المضيء والمظلم يوصل إلى إعطاء إحساس،
فظللال الشجر تشعر تحتها بالرطوبة أو الطراوة أما الشمس من
خلال أضوائها فهى شمس ساخنة»

قلت : «لا تخلو لوحاتك عن المناظر الطبيعية من العامل البشرى
أيضاً.. والبشر عندك هم الفلاحون والفلاحات.. وإنك مثل
الفنان الكبير المرحوم يوسف كامل تصور الفلاحة وعنزتها
وأوزتها».

قال البناني : «إنى لا أرسم عادة فى غرفة مغلقة. إن «عرب
الحصن» وهى قرية إلى جوار «المطرية» - «مرسمى المفتوح»،

وفيه كل نماذج من فلاحات وأشجار وتلال وغيطان وحيوان.
وقد التفتنا في شبابنا أنا وعدد من أقدر فنانينا، ومنهم كامل
مصطفى عميد كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية السابق حول
أستاذنا يوسف كامل، واستقينا منه حب المنظر الطبيعي».

قلت لنفسي: «قد لا يكون حسنى البناف مصورًا تأثيريًا بمعنى
الكلمة، لكن حب المنظر الطبيعي قد جعله يتميز بين فنانى
مصر المعاصرين».

رمسيس يونان وحوار المستحيل

إنتاج رمسيس يونان في السبع سنوات الأخيرة من حياته، تكاد تشعر فيه أن الفنان قد بلغ الذروة التي تؤهله لأن يدخل في حوار ضار مع المستحيل. أراد رمسيس يونان أن يجمع في لوحاته الأخيرة كل المتناقضات ويطوعها لتتظم معاً في عقد سلس رصين. تحس في هذه اللوحات بكل القدم التليد الذي يزين مصر، وبالتقدم السريع لهذا العصر، بالأشكال التي تقترب من أن تكون هندسية، دون أن تتردى مع ذلك في الهندسية، بالحركة والسكون، بالهدوء السائد على السطح والقلق الدفين في الأعماق، بالخصوصية والموضوعية، بالبنيات المعتمة والإضاءة السحرية، بالشهد الطبيعي واللامشهد على الإطلاق. وفي النهاية ماذا حصل عليه رمسيس يونان، جزاءً على عطائه الممتاز؟ الأقل من القليل.

أصدر عام ١٩٣٨ كتابه «غابة الرسام العصري» ومازال من أهم ما كتب في الفن عندنا حتى اليوم، وفي عام ١٩٤١، ترك الوظيفة المستقرة ليتفرغ للفن والفكر، ولتغيير أفكار الناس. أسس أولى

مدارس الفن الحديث عندنا « الفن والحرية »، ومضى رائداً. « للسريالية المصرية »، ولكن دون قبول للغموض المصطنع، فقد كان وراء كل ذلك رمسيس يونان المفكر الاجتماعي الذي شارك سلامة موسى في تحرير (التطور) و(المجلة الجديدة) وإذا كان قد أطلق صرخة « بحيا الفن المنحل » عام ١٩٣٩، فذلك دفاعاً عن حرية الفنان إلى أقصى الحدود.. وكان مثاليًا طموحاً إلى أن يتبدل حال الإنسان المصري، فاعتقله صدقي باشا عام ١٩٤٦. ورحل رمسيس يونان إلى فرنسا عام ١٩٤٧، وهناك واصل احتكاكه بالحركات الفنية الحديثة.

وكتب عنه بحماس شديد مدير متحف الفن الحديث بباريس... وبعد كفاح شاق استطاع أن يوطد مكانته بالقسم العربي بالإذاعة الفرنسية. ولكنه ضرب بذلك كله عرض الحائط ورفض في أثناء العدوان الثلاثي أن يذيع بيانات ضد مصر وطرده ليعود إلى مصر فلم تقبله مصلحة الاستعلامات موظفاً بها، وتخطت حياته بين عدة أعمال إلى أن يدركه التفرغ عام ١٩٦٠، فأنج أعماله التجريدية التي لم يستطع أحد أن يرقى إليها من بعده... ولكن شأن الأعمال الكبيرة لم تقدر حق قدرها وإذا برمسيس يونان يفاجأ برفض تفرغه كمصور. وقد كان هذا القرار قاصماً للفنان الصموت مثل جمل أصيل، فيموت عن ثلاثة وخمسين عاماً تاركاً تأثيره على كل الفنانين المصريين المجيدين من بعده.

سعد كامل والفنون الشعبية

١

بعد مشوار فني طويل، في طريق لم يكن محفوظاً بالورود قدر ما كان مفروشاً بالشوك، يعطينا الفنان سعد كامل المولود في شين الكوم عام ١٩٢٤ خبرة الستين الطوال، ويفرغ حكمة العمر في كلماته القليلة الرصينة هذه: على الفنان ألا يكون مجرد صانع أشياء جميلة لذاتها، بل أن يحقق فناً قومياً ناضجاً ذا طابع مميز وشخصية واضحة، له كل مقومات الفنون الأصيلة. إن الفنان المصري المعاصر، وراءه تراث فني ضخم، وعليه ألا يتنكر للدور الهام الذي يستطيع القيام به، مع دفع فنون ذلك التراث نحو التطوير والازدهار في مجال الاستخدامات الحديثة. فالفنان الحق إنما هو الروح المرشدة للبيئة المحيطة به. (راجع مقالة راجي عنایت بمجلة «العربي» عدد يونيو ١٩٧٧ ص ١٢٤ وما بعدها).

وقد كابد سعد كامل الكثير حتى يبلغ اللحظة التي تؤهله أن يسمعنا كلماته الحكيمة تلك. وقد ادلهمت من حوله في حياته سحب الإحباط ولم يلق على جهوده المضيئة في الدرس والتحصيل والحياة

العملية كلمات تشجيع أو مديح أو استحسان، وعلى الرغم من ذلك واصل تجاربه وتضحياته، ومضى في الظل مغمورًا لا يلتفت إليه أصحاب الأيدي الناعمة والياقات المنشأة مرتادوه الصالونات. انزوى الفنان الشاب إلى جوار أنواله وأحباره وأصباغه وخيوطه، وأدوات الطباعة والحفر التي شغل بها حيز الجراج القائم في أقصى الحديقة بعيدًا عن بيت الأسرة في العمرانية على طريق الهرم بالجيزة، لا يلقى الاستحسان حتى من الأب مهندس المساحة الذي كان صاحب ميول فنية أفرغها في هواية الخط العربى، فقد خاب ظن الأب في ابنه الذى عاد من بعثة طويلة إلى روما وباريس استغرقت الفترة من ١٩٥٠ إلى ١٩٥٣، إذ كان الأب يتصور في هذا الابن الذى درس في أوروبا أن يعود ليحتل مكانة مرموقة في صالونات القاهرة، لا أن ينحدر به الحال إلى حد ارتضاء «الجراج» مشغلا له يفنى بين جدران زهرة عمره. يهرع إليه، ما إن يعود من وظيفته بمصلحة الآثار ويقبل لنفسه أن يتدفق بأن يجمع من حوله في ورشته نفرًا من الحرفيين الشعبيين، ويعاشرهم كأنهم أفراد أسرته، ويتبادل معهم الحديث والمشورة في أمور الصناعة، كأي عامل جلف لم ينل من التعليم قدر ما تعلمه.

وقد كان للأب محمد كامل مع ابنه سعد وقائع أخرى، تبين مبلغ ما عانى الفنان سعد كامل كي يشق طريقه إلى أن يصبح على حد قول كمال الملاح «رائدًا للفن الشعبي». انصرف عن أسلوب

اللوحة والتمثال. التقليدى، واتجه إلى عناصر جديدة من نسيج وحصير وحفر وطباعة يتدع منها أشكالاً تصل عبق الماضى بواقع الحاضر. (كاتالوج معرض سعد كامل عام ١٩٧١).

الصبي الصغير سعد كامل تلميذ مجتهد، يكمل الدراسة الابتدائية بمجموع يؤهله الالتحاق بالمدرسة الثانوية، ولكنه يفصح عن رغبته فى دخول مدرسة الصنائع، لا شئ إلا لأنه سمع عن وجود مدرسة اسمها مدرسة الفنون التطبيقية تعلم الرسم لتلاميذها، والسبيل إلى دخولها هو إتمام الدراسة الصناعية. ويرفض الأب الذى يريد لابنه بعد الدراسة الثانوية دراسة جامعية تؤهله الالتحاق بوظيفة مضمونة مرموقة بديوان من دواوين الحكومة.. ولكن الابن يصر على المدرسة الصناعية، وإزاء عناده يرضخ الأب، الذى تربص بعد ذلك لتفويت الفرصة على ابنه فى دخول مدرسة الفنون التطبيقية، فعندما وصل خطاب القبول من هذه المدرسة، كانت الأسرة قد نقلت إلى أسبوط، والحرب العالمية الثانية دائرة رحاها، فخشى الأب على ابنه من الغارات التى كانت تتعرض لها القاهرة. فأخفى الخطاب عن الابن الذى واصل الدراسة الصناعية. ولكنه إذا لم يكن قد سمع من قبل عن مدرسة الفنون الجميلة العليا، فقد سمع الآن عن افتتاح القسم الحر بهذه المدرسة، فتقدم إلى امتحان القبول لهذا القسم ونجح برغم صعوبة الامتحانات لذلك القبول آنذاك. وأمضى هناك سبع سنوات من الدراسة المثمرة، على أيدي بيكار الذى شجعه كثيراً على اختطاط

طريقه الفنى وحصل على منحة التفرغ برسم الأقصر عام ١٩٤٩ .

وكان الشاب الطموح ذو المواهب الفنية العالية سعد كامل قد أسس مع زميل أرمنى عام ١٩٤٧ مكتباً للإعلانات والتصميمات الفنية . نجح نجاحاً تجارياً ملحوظاً فى أول الأمر، ثم تعثرت أموره بعد انضمام شريك ثالث إلى المكتب، فصق والتحق سعد كامل بالعمل رساماً بمصلحة الآثار العربية، حيث انفتحت عيناه على تراث بـالغ الثراء والدلالة، وبدأت تراود الفنان الشاب الرغبة الملحة للسفر إلى الخارج للدراسة، فكان الأب يقف عائقاً فى طريقه، إلى أن توفيت والدته أثر حادث أليم فارتجت أعصاب الابن الذى أحب أمه أعمق الحب، وحرّم من صدرها الحنون ونصحها الأمين فى لحظات الضيق، وإزاء مشورة الأطباء أذن الأب لابنه بالسفر كنوع من المداواة مما أصاب نفسه وروحه من مرض.

٢

وبرغم أن سعد كامل كان تلميذاً دعوياً انصاع لتعاليم أساتذته فى الرسم الأكاديمى، والاتباع الصارم لأصول الخط واللون، حتى أن أستاذه الكبير أحمد صبرى كان ينهره نهراً شديداً إذا رآه يشغف بلوحة تأثرية، باعتبار أن التأثرية كانت تعد آنذاك خروجاً على التعاليم الأكاديمية فى التصوير - برغم ذلك، فإن روح التلميذ التى

تبحث عن طريقها الخاص كانت تنقب عن غير ما يعتبر لسوحة أكاديمية، وقد بدأ التلميذ يجد ضالته المنشودة في التراث، ولكنه لم يكن قد التقى بعد بما يتلاءم تمامًا مع مطالب روحه، إلى أن قاده القدر إلى متحف ومصنع جويلان للسجاد الحائطي أو ما يسمى بالنسجيات المرسومة، فهتف لنفسه قائلاً هذا حقاً، ما كنت أبحث عنه. سوف أأخذ من النسجيات المرسومة، ومن الكلم على الأنصر وهو منتج ينتمى إلى التراث المصرى الموهل فى القدم، أداق للتعبير الفنى، وسوف أدرس التراث ومفرداته، وأستقى منه موضوعات لأعمالى.

ويعود سعد كامل إلى مصر بعد أن استوفى الغرض من رحلته الدراسية، ومنذ المعرض الذى أقامه عام ١٩٥٤ والنقاد يعتبرونه - على حد قول شيخ النقاد حسين بيكار: «قد أعاد الروح إلى جسم محنط، فأصبح له نبض وشهيق وزفير».

ويمضى سعد كامل على أرض راسخة من تراث شعبى يزوده بالمفردات، والنبض والدروس، فيحصل فى بينالى الإسكندرية الدولى الثالث عام ١٩٥٩ على الجائزة الأولى فى الحفر، ثم جائزة الإبداع للفنون الشعبية من وزارة الثقافة عام ١٩٦٢، ثم على الميدالية الذهبية - بالمعرض التطبيقى لجمعية محبي الفنون الجميلة عام ١٩٦٣، ويختار عضواً بمجلس الحرف العالمى بجنيف عام ١٩٦٣، ويمثل مصر الدائم

في هذا المجلس، ثم مديرًا للمركز القومي للنسجيات المرسومة التابع لوزارة الثقافة بجلوان. وتقتنى أعماله الفنية في السجاد والكليم والباتيك والخيامية والحفر من المتاحف والمجموعات الخاصة في مصر وأوروبا وأمريكا.

٣

وهكذا يلين الصخر، وتتدفق ينابيع المياه العذبة من شقوقها، وبعد سعد كامل في طبيعة فنانينا المستلهمين للتراث في إبداعاتهم التشكيلية، المستخدمين له استخدماً عصرياً واعياً، ليس بمجرد النقل والتقليد، بل بالتطوير والإضافة، وذلك سواء من ناحية «الموتيفات» أو من ناحية «التكنيك» وقد توصل سعد كامل من معالجته للأشكال التراثية - على حد قول الناقد الفنان فاروق بسيون - إلى تخليق أشكال جديدة تختلط لتولد عالماً أقرب إلى السيريالية، ولكن بحس شعبي لا يجعلها تسقط في الإغراب الميتافيزيقي قدر ما تقترب من معنى الأسطورة الشعبية ووقعها في النفوس (مقالته بمجلة «الثقافة الأسبوعية» - عدد ١٤ نوفمبر ١٩٧٤ - ص ١٨ وما بعدها).

ومن موتيفات سعد كامل المستخلصة في الحفر والنسيج والطباعة، الأسد الحامل سيفاً، والفارس على ظهر حصانه، والتحطيب، ورقص الخيل، والوزير سالم، وماري جرجس، وأبو زيد الهلالي، وحسن

ونعيمة، وعرائس المولد، وزخارف إسلامية، والسמكة، والحمامة،
وطيور أخرى غريبة شديدة الزركشة، وحيوانات خرافية مثل خيول
وأسماء ذات وجوه آدمية، مما تفرزه الأحلام والفانتازيات الشعبية،
وأرضيات وخلقيات ثرية بالمساحات والخطوط والتداعيات الهندسية في
شكل أهلة ونجوم ودوائر ومثلثات وصلبان وبيارق وحروف عربية، بل
إن هيئات الناس والحيوان والزرع والسّمك تتراكب من مثلثات ودوائر
ومربعات متناغمة، تساعد على إضفاء قدر من طلاوة الزخرف على
الشكل البدائي، الذي يشبه أيضًا وإلى حد بعيد رسوم الأطفال
وزخارفهم، لما أثبتته الباحثون من علائق وثيقة بين الفنون الشعبية
وفنون الأطفال والفنون البدائية، مع وجود فوارق جوهرية مع ذلك
بين كل منها.

وقد استمد سعد كامل من الحياة الشعبية اليومية عددًا لا بأس
به من رموزه التشكيلية كالحمامة رمز السلام، والوثام، والشجرة رمز
الإخضرار والبقاء، والنجمة رمز العلو والمطالب بعيدة المنال، وهناك
أيضًا النخلة وهي رمز مصرى قديم يوصل إلى الخصب والرخاء كما
يرمز أيضًا إلى الشموخ والرفعة، والسّمكة ترمز إلى العطاء وإلى
النسل الوفير، ولها أحيانًا صلة بأسطورة إيزيس وأوزوريس، وقد
امتدت السمكة عبر التاريخ المصرى القديم فصارت رمزًا من رموز
المسيحية وجدناه في الحفر والنسيج والعمارة القبطية. ومضت السمكة

شكلاً شعبياً محبباً حتى في ظل الإسلام بعد ذلك، فكانت القرويات يطلبن قبل الزواج وشم السمكة تجنباً للعقم.

وفي لوحات سعد كامل الشعبية يتكرر رسم الفارس، فإذا امتطى الفارس صهوة أسد فنحن إزاء الزير سالم الذي شاع عنه أنه كان يفعل ذلك، ويومئ الشارب المقتول في الوجه الصبح ذي العينين اللتين لا تطرفان، إلى الرجولة الوثيقة من نفسها والتي تبعث في الآخرين الأمان.

أما إذا كان الفارس يمتطى صهوة جواد فهو واحد من أبطال السير الشعبية، مثل أبو الفوارس عنتر بن شداد، أو سيف بن ذي يزن وغيرهما.

وعندما التحمت الفنون الشعبية في مصر بالإسلام قلباً وقالباً مضت تنحسر عن الساحة التشكيلية تصاوير المخلوقات لما كان يخشى أن ينم ذلك عن أفتان بالمخلوق دون الخالق، لتحتل الساحة الزخارف الإسلامية التي وصلت شأواً عالياً من الإبداع، وأدخل الفنان الشعبي إلى رسومه وتصاويره ما شاء له ذوقه وخياله أن يدعاه من وحدات هندسية وزخرفية.

ومن النسيج الشعبي يستقى سعد كامل وحدات زخرفية كثيرة كالدائرة والمثلث والمربع، يملأ بها الفراغات فتدقق اللوحة بالحياة والحركة والثراء بأقل الأدوات.

وقد ظل الاعتقاد سائدًا طويلًا بأن الفنون الشعبية ليست فنونًا جديرة بالاعتبار، وأن عطاءاتها لا ترقى إلى مستوى الأعمال الفنية الإبداعية، وأن أى ناقد أو ذواقه يحترم نفسه يجب أن يعرض عن هذه الأعمال التى وصمها أصحاب قصور الصنعة والمخطاط الرؤية بالتشويه والتقلص، وكان مرد ذلك على الأخص أن الطبقات الاجتماعية الأرقى ثقافة، كانت لها مقاييس رسمية متزمتة لا ترضى عن نتاج الفنون الشعبية التى مضت الهوة بينها وبين نتاج ما يمكن أن نسميه بالفن الرسمى تتسع بشكل ملحوظ، وبخاصة أن الفنون الشعبية إنما يمارسها ويبدعها مجهولون من غمار الشعب، يغلب عليهم ضعف الإمكانيات الاقتصادية وفرص التزود بالتعليم والثقافة المتاحة للطبقات الاجتماعية الأرقى ماديًا، والذين يمكن أن نسميهم بالسلطة الحاكمة أو أهل القمة. وهكذا وجد التضاد بين الفنون الشعبية، وهى إبداعات عامة الناس فى القاع، والفنون الرسمية وهى إبداعات خريجي معاهد وأكاديميات الفنون الجميلة.

ولضعف الصنعة فى الأعمال الشعبية يكون الإفصاح عن الانفعالات الشعبية أوضح وأكبر مهما أعوزها الصقل والتهذيب.

ولكن الفنون الشعبية لم تبق فى الظل، فقد انشغل بها الباحثون

والمنظرون منذ أن سمحت مدارس الفن الحديث مثل التعبيرية والسيرالية بالتحويل على المضامين الإنسانية أكثر من كمال الصنعة ومن المآثر التي لا تنسى للتعبيرية الحديثة أنها أولت اهتمامها بدراسة ما كان يعتبر من قبل في ظل المدارس الأكاديمية نماذج من الفن غير جدية بالالتفات إليها، كالفن القوطي، والفن الزنجمي، وفنون الأطفال والبدائيين، وأيضاً الفنون الشعبية.

وقد واکب ذلك تقدم الديمقراطية التي كان من نتائجها تراجع النبلاء وفنونهم، وتبوأ السلطة الاقتصادية والسياسية حيثاً أفراد طبقة العوام التي كانت مقصية قديماً عن مقاليد الأمور، والتي يخرج من بين صفوفها ذلك الإنسان غير المعروف الاسم، الملقب بالفنان الشعبي.

ولعل في ذلك كله، ما يفسر إدراج استلهامات الفنون الشعبية في عطاءات المدرسة التعبيرية التي كانت السريالية في البداية أيضاً مندرجة فيها، إلى أن تتضح معالم الإسهامات في إطار المدرسة الواحدة ويمكن اختصاصها بقوانين تنفرد بها تفضي تتميز بداتها، وإن بقيت تلك الروافد مرتبطة عن بعد بالمجربى الأصل.

حامد ندا ورحلته الفنية

عندما تطالعنا لوحات حامد ندا اليوم، فإن الذهن يعود إلى الوراء ليتابع رحلة الفنان ما يقرب من ثلاثين عامًا من الألوان والخطوط، فقد ارتبط اسم حامد ندا منذ تاريخ مبكر بمسار يقظة الوعي التشكيلي في مصر الحديثة. وقد استرعت لوحاته منذ الأربعينيات من هذا القرن الانتباه بولائها «للروح المصرية» على الأنحس وفي خلفيته البعيدة تلوح صورة المصلح الاجتماعي المطالب بتغيير أوضاع بيئته. والموضوع الفني عنده هو الوجود الإنساني في واقعه العيني الملموس، وقد تنبه إلى التضاد بين المظهر والخبر في حياة الأوساط الشعبية.

وقد نفذ حامد ندا إلى قلب الحياة الشعبية منذ أول خط من قلمه، ثم أول ضربة من فرشاته ولقت تركيزه على البيئة الشعبية أنظار النقاد الأجانب، فبدؤوا يكتبون عن هذه النزعة الأصيلة بحماسة وإعجاب. بل لا بد أن نذكر أن حامد ندا كان أسبق من سائر «جماعة الفن المعاصر» - ومن بينهم عبد الهادي الجزار - في اكتشاف «الموضوع الشعبي» فقد وجد ندا بدافع من الصور التي

اختزنها العقل الباطن « الغرابة » في البيئة الشعبية، على حين اتجه سائر رفاقه إلى البحث عنها في الطبيعة وفي العقل الباطن، وذلك تحت تأثير « السريالية المعاصرة ».

والحق أن حامد ندا أقرب إلى أن يكون تعبيرياً من أن يكون سريالياً فهو مرتبط بالواقع أكثر مما يرتبط بإفراقات العقل الباطن ورؤى الخيال والأحلام، ورموزه ليست مجردة، بل هي رموز ملموسة إلى حد بعيد، أى أن مصدر الرموز عند ندا ليس « العقل الباطن »، بل الحياة الشعبية ذاتها.

ويركز حامد ندا على الإنسان. فهو ليس رسام مناظر طبيعية، وليس مصور طبيعة صامتة، أيضاً. بل هو مصور الإنسان، وهو لا يرسم إلا الإنسان، ويضيف إلى لوحاته القليل المحدود من الأشياء المنزلية مثل الكرسي والمصباح الغازي والزير المشروخ الذي غطيت فوهته بحجر كبير، دليلاً على خلوه من الماء وتعطله عن وظيفته. ولا تتصف مناظر ندا في الغالب بالرحابة والاتساع. إنها مثل ضوء المصباح الغازي تتركز على حيز ضيق هو أغلب الأحيان غرفة تكاد تكون عارية من الأثاث، أو مجرد ركن في غرفة، وكثيراً ما يستخدم الحائط كخلفية يسط عليها بعض الزخارف البدائية، أو يملؤها بالنلوب والشقوق، أو يجرى عليها بعض الزواحف مثل السحلية. وهو لا يختار هذه الزواحف اعتباطاً، بل لما لها من جنور ضارية في

المعتقدات الشعبية. وخط الأفق عند ندا عادة خفيض، وقريب جدًا، مما يجعل الرائي يكاد يلامس الشخص ويخاطبها، ويكاد يسمع صوتها وهواجسها، وتنفذ إلى أعماقه نظراتها الجوفاء الشاكية المتهمة. أن ثمة جواً من الصمت يخيم على مناظر ندا، كأن حديثاً دار ولم نلحق بكلمة منه، أو أنه مات على الشفاة قبل أن يولد.

ويؤكد حامد ندا مفهوماً ذاتياً في التكوين، ويرتكز إلى أشكال سكونية، وأشكاله الإنسانية برغم تكرارها تنطوي على شحنة تشكيلية وسيكلوجية معاً، شخوص ساكنة، تسمرت في أماكنها ربما إلى الأبد، شخوص يكما يخيم بكها على اللوحة، كلها أوضاع مدروسة بآناة، وسكونها القاسي يزيد من غموضها. على أن شخوص ندا لا تستجدي إحساناً. إن فيها، إباءً بذائياً برغم كل شيء، وإن كان ثمة ما يجبرك على التعاطف معها، ويدعوك إلى بحث أوضاعها الاجتماعية والإنسانية.

على أنه في الخمسينيات تبين لحامد ندا أن شخوصه الأولى قد استنفذت طاقتها، فأخذت تتراجع وتمضي لحال سبيلها. وفي نهاية المرحلة الأولى أخذ ندا يسأم «الطريقة النحتية» في التصوير، وتغلبت عليه حب «التسطيح»، وقد دعاه هذا إلى مزيد من «التبسيط» في الأشكال. كما وجد ندا نفسه وهو يجرب التبسيط والتبسيط يقترب شيئاً من الشكل واللون والتصميم الفرعوني.

وقد أخذت قريحة ندا التصويرية تفتح أيضاً لصنف جديد من
الشخص. هي في الواقع ذات شخص مرحلته الأولى، ولكن بعد
أن نفقت عن كاهلها «همود» المئات من السنين، وأخذت تقبل
على الحركة والنشاط بعد أن تفتحت أمامها سبل الرزق والسعي
الشريف، فها هي المصانع تفتح مع الزمن وتستوعب الأيدي العاملة.
وظهرت شخصية مصرية جديدة في البيئات الشعبية، شخصية مفتوحة
نفقت عن كاهلها البلادة القديمة. وإذا بفرشاة حامد ندا تبذل
شخصاً جديدة احتفظ فيها ببعض سمات الشخص القديمة، ولكن
داخلها تحول جذري من حيث الحركة والروابط والطابع النفسي. لقد
تغير الجوهر فاكسى الظاهر بتغير ما كان يمكن لفرشاة الفنان أن
تفعله.

ولعل من يتابع تطور أسلوب حامد ندا من مرحلته الأولى إلى
مراحلته الثانية التي بدأت تبلور وتتجلى منذ عام ١٩٥٥، يتبين كيف
أن شخصه لم تتغير، فهو مازال يصور ابن البلد ومنت البلد من
واقع البيئات الشعبية، ولكن انعكاس الزمن وجريان سنن التطور
المتوغل إلى الأغوار الاجتماعية السحيقة قد جعل مظهر هذه
الشخصيات وغيرها أيضاً يتبدلان ذلك التبدل الذي تجلى في أسلوب
ندا، فتحول من أسلوب جامد مقفل إلى أسلوب إنسيابي ليريكى،
ازداد تفتحاً فازدادت ألوانه بهجة وخطوطه ليونة.

وقد مضى حامد ندا يطور أسلوبه أيضاً منشغلاً بالعديد من الانشغالات الجاهلية متوصلاً إلى الشكل السهل الممتنع، دون أن يخلو فنه على أى حال من اهتمامات بقضايا إنسانية وقومية كبرى، مثل دمار هيروشيا وكفاح فيتنام وإقامة السد العالي وتأميم القناة.

على أن تجربة حامد ندا تدعو بالأخص إلى التقصى عن العلاقة الحقة بين المصور العصرى والبيئة الشعبية، بين الفن المعاصر والفن الشعبي. إن حامد ندا لا يقبل التسجيل، فهو يرفض أن يكون الفنان المعاصر تابعاً للمصور الشعبية، لأن التابع لا أصالة فيه ولا حرية له، ولا قدرة عنده على الخلق ولا إرادة لديه للابتكار، وبعبارة أخرى، فإن الواقع عند حامد ندا لا يسجل ولا ينقل، بل يخترن ثم يعاد إخراجه إلى اللوحة من خلال ذاتية الفنان، فيخرج العمل الفنى بذلك إلى الوجود بعد مروره بمخيلة الفنان واصطباغه بوجهة نظره، بأفكاره وعقائده، إن العمل الفنى إذن رؤية خاصة للوجود الإنسانى المحيط بالفنان تتصف بالشاعرية والتراجيدية على حد سواء.

صبرى منصور من الخلب الجارج إلى ليل القرية

١

عرفت فى أواخر الستينيات صبرى منصور فنانًا، يضرب بعيدًا موعلاً فى دروب صامته، معرضًا عن الصخب الزائف مصغيًا إلى الصوت الداخلى الهامس، كل ما فى لوحاته روح أثرية ساجدة فى بحورها الخضراء الضبابية: إن كان للمكان وجود، فى أعماق النفس البشرية، والزمان لا يحسب بالساعات، فهو زمان تراجيدى عالم سكوفى، التفاصيل عنه مقصية، فتقل المباشرة، والإيجاء يقوى. عالم الحلم هو، لكنه الحلم الدرامى لا الفانتازيا. علاقة ضاربة بين الإنسان والمجهول، السماء انقضاض، والأرض استسلام لتهديد، وانطراح على مذبح، الحركة استحالت رمزًا، فالطائر مثلاً ليس طائرًا بذاته، لكنه الخلب الجارج، والمنقار الشرس، والنظرة التى لا تطرف. شبيهات بكائية خارجة من توايت الفراعنة.

لوحات صبرى منصور تلك لا تعطى سرها لأول نظرة. وعلى الرغم من أن حيزها يظل أميل إلى الخواء، فإن أجواءها تبقى مشحونة بالتوتر، وتم عن معاناة اللغز، فالوجه الذى تغطيه جدائل

الشعر الغزيرة المنسكبة، والنقاب الأبيض الذى يذوب فى الخلفيات الخضراء الشاحبة، كل هذه تخفى على اللوام سراً. إنها أجواء غنية برغم الزهد اللونى، ورؤية متفردة فى تصويرنا المعاصر.

٢

الريف موضوع مطروق، كثيرون صوروا مناظر الحصاد، والعمل فى الحقل، وملء الجرار من النهر، والعودة من السوق، وغير ذلك من مناظر الحياة فى الريف. أما صبرى منصور فقد دخل منذ أواخر السبعينيات إلى موضوع «القرية» وهو موضوع حبيب إلى قلبه منذ صباه الباكر - دخله من زاوية «الليل» وأضحى «الليل الريفى» شغله الشاغل فى هذه المرحلة التى تلى عودته من البعثة إلى إسبانيا.

ولهذا الموضوع بالنسبة لصبرى منصور شقان : الأول هو الموضوع نفسه، الذى يتناوله بشكل جديد، يختلف عما سبق لكل من طرقه إقبله أو عالجته. أما الثانى، فهو أن صبرى منصور قد أقصى عن انشغاله الجوانب التى ألفها الفنانون السابقون من الريف، أى أنه ترك الريف السابح فى الأضواء النهارية، المتلألئ، تحت وهج الشمس، وركز على زاوية «الليل الريفى» الهامس، المليء بالأسرار والحكايات الخرافية، والحواديت، والألغاز وهل تنسى على سبيل المثال : الجنية التى تعيش فى بئر الساقية، وأم الشغور التى تحيا على ضفاف الترعة،

وتمايل في رشاقة ومهابة عندما يطلع القمر، والعفاريت التي تملأ الأزقة والدروب، والغيطان النائمة في ظلمة الليل الريف المعتمة؟ وهذا الجانب الخرافي بدأ يختفي من الريف المصرى بدخول الكهرباء، وتشيد البيوت من الأسمنت المسلح، وهما خامتان تفتقران إلى الذوق والحس، لأن البيوت الريفية المبنية بالطين، كانت من حيث الشكل الفنى مليئة بالجمال والدفء. ومن ناحية أخرى، فقد انشغل صبرى منصور، فى لوحاته عن الريف فضلاً عن مصرية الموضوع والتصاقه الحميم بالبيئة - انشغل بأن تجيء صياغته ذاتها للموضوع، حاملة خصائص الاستقلال والاختلاف عن الصياغات التى تم بها التعبير عن موضوع الريف من قبل. ولندكر من الصياغات القديمة فى هذا المقام أعمال يوسف كامل عن الريف المصرى، التى كانت تحتوى - فى نظر صبرى منصور - على نوع من التناقض بين بيئة الموضوع وأوربية المعالجة، المتمثلة فى «المذهب التأثيرى» على الأخص. فلم يكن هناك فرق بين أعمال يوسف كامل وبين أعمال أى فنان تأثيرى أجنبى تسنى له أن يسجل بنفس اللمسات المفعمة بالألوان المضئية تلك الموضوعات التى طرقها يوسف كامل. وقد حاول صبرى منصور من ناحيته أن يزيل هذا التناقض بالمواءمة بين الموضوع وطريقة تناوله وتجسيده. لهذا كانت صياغته تستمد جذورها من قيم فنية ممتية إلى مصر، أكثر من انتمائها إلى قيم التراث الفنى الغربى، فعلى سبيل المثال هناك «عنصر السرية»، وهى فكرة معجوجة أصلاً فى الفن الغربى،

ولكنها محبة في التراث للمصرى القديم، ثم القبطى والإسلامى. وهناك عنصر «هندسية التصميم». وهناك أيضاً عنصر «التسطيح» أو المنظور الذى لا يعتمد على فكرة الإيهام بالبعد الثالث، وإنما يركز على بعدين اثنين، وهو منظور يختلف اختلافاً كبيراً عن المنظور الغربى الذى يرمى أساساً إلى تجسيد الواقع والإيهام به. هذه العناصر الثلاثة هى العناصر الأساسية التى اعتمد عليها صبرى منصور فى تصميماته، وأدت إلى تحقيق شكل متميز.

٣

ومن هذا المنطلق بدأت عناصر ومفردات جديدة تدخل أعمال صبرى منصور منذ عودته فى صيف ١٩٧٨ من بعثته الفنية إلى إسبانيا، فبعد أن كان الشكل مساكناً صامتاً بدأت «الحركة» والإيماءات تظهر بوضوح على الأشكال. وهناك عنصر «الضوء»، الذى كان فيما مضى يتشر على المسطحات بشكل متساو تقريباً، أما الآن فقد بدأ يستخدم من أجل أداء وظيفة تعبيرية وجمالية أكثر فعالية. وهناك أيضاً اللجوء إلى إفراح المجال داخل اللوحة للعناصر وتعددتها، بعد أن كان يتم التركيز فى اللوحة على بضع عناصر قليلة، أو على عنصر واحد، بل وعلى جزئية دون غيرها، مع ترك سائر الموضوع خارج إطار اللوحة، تتولى الجزئية المركز عليها أو العناصر

المنشغل بها الإيماء إليه. إن إطار اللوحة الآن أصبح يحتوى على عالمها كله، وليس هناك امتداد بصفة عامة خارج هذا الإطار.

هذه العناصر الثلاثة : الحركة، والضوء، والتعدد، هى مظاهر التطور الذى طرأ على أعمال صبرى منصور فى مرحلته الحديثة التى يمكن أن نطلق عليها مرحلة « الليل الربيعى ».

وعلى الرغم من أن لوحات صبرى منصور الحاصل على جائزة بينالى الإسكندرية عام ١٩٧٢ فى مرحلته الحديثة، التى تمتد أربع سنوات بعد عودته من البعثة، قد زادت فيها الحركة وتنوعت الإيماءات، وبصفة عامة زاد انحسار الستار عن جوانب المشهد الذى تشغل به اللوحة، فإنه مازال المرء يحس إزاء لوحاته بأن هناك ما هو خارج عن إطار اللوحة، إنها توهم إلى أن ثمة ما سيحدث، أكثر من مجرد تقرير ما هو حادث. فيما مضى من لوحات صبرى منصور فى مرحلته الأولى قبل البعثة كان المرء يحس بأن ثمة شيئاً ما حدث، وأنه يعاين فى اللوحة بقاياها فحسب، ومن ثم عليه فى كل الأحوال أن يجلس. قديماً كان عليه أن يشحذ المتفرج فكره وخياله ليتمثل ما حدث، واليوم عليه أيضاً أن يقدح زناد فكره ويطلق العنان لخياله، كى يستوعب ما سوف يحدث. إن العمل الفنى عند صبرى منصور يجدر أن يتنوق على مستويين، مستوى ما هو مائل فى «الزحمة»، ولكن تنوقه لن يكتمل ولن يبلغ ذروته

إلا إذا تجاوز المستوى الأول المباشر المحدود، إلى مستوى التفاعل مع اللوحة، والولوج منها إلى عالم اللامرئي واللامحدود. حقاً، إن لوحات صبرى منصور من هذه الزاوية مثل «الأحلام» تحتاج على الدوام إلى تفسير. وسوف نكتشف إلى أى قدر استوعب فنائنا القدير تعاليم «الرمزيين» من رجال الفرشاة والقلم على السواء.



إننا في لوحات صبرى منصور الحديثة على وشك أن نعاين أمراً سيقع. أى أن عنصر التوتر والترقب موجود في هذه اللوحات بشكل ملموس. ثمة شيء ميزحفي. يثير في الوجدان توجساً ورهبة، على الأخص في قلب الليل الساجي، والإضاءات المبهمة غير الكاشفة والظلال الزاحفة على المشاهد الريفية.

وفي حديث لي مع صبرى منصور في أمسية الأول من أغسطس ١٩٨٣، قال لي الفنان :

« إن التعبير الفني يصدر عن إحساس معين بالحياة وبالوجود بشكل عام، وإحساسى أنا بهذا الوجود وهذه الحياة هو كما تمثل في لوحاتى إحساس بترقب المجهول والإيماء إليه في الوقت ذاته، إلى الحد الذى يتم هذا بدون وعى أو قصد فى أعمالي. وعلى سبيل المثال، أذكر إننى عندما كنت طالباً بكلية الفنون الجميلة تنحصر مهمتى فى

الدراسة الأكاديمية كانت الأشكال التي أفرغها في لوحاتى برغم جودة رسمها واتقان نقلها عن الواقع تشي بهذا المجهول، وتفصح عن ارتباطها بعالم أبعد من العالم المرئي والمحسوس. وقد مضيت اكثف إحساسى بالعالم الآخر وأركز تجربتى الروحية، بحيث تكتب الغلبة لهذا الإحساس، ويتبلور إدراكى المبهم له حتى يصل إلى الرائي بشكل مصفى. وعلى ما أعتقد، فإن هذه هى النوعية التي أستطيع أن أسهم بها فى الحركة التشكيلية المعاصرة. فهذه رؤيتى السقى أومن بها، وأحاول بصدق أن أعبر عنها، وذلك إلى جانب رؤى الآخرين من زملائى الفنانين الذين يقدمون نوعيات أخرى من الرؤى. وإن الثراء الحقيقى للحياة الفنية هو أن يقدم كل منا نفسه ببراءة وصدق، مؤكدين على استنبات سمات خاصة لفننا القومى، لا نكون فيه مجرد مقلدين لاتجاهات أجنبية أو مرددين لتعاليم غربية بدعوى المعاصرة، ومواكبة الركب الحضارى، الذى هو ركب تكنولوجى بالمقام الأول. وإن رفض التبعية، مع الإكبار والتبجيل للمنجزات التشكيلية الحقة على مر العصور شرقاً وغرباً، هو المجال الذى يعيننى أن أعمل فيه عقلى وتفكيرى. ولذلك فإن لوحاتى خليط بين الإملاءات العقلية بكل ما تلقته من خبرات ومعارف، وبين إطلاق العنان للملكات التعبيرية والقدرات الروحية العميقة التي يكون لها فى النهاية الغلبة فى عملى الفنى دون إجحاف أو تحن.

واننا لو حللنا أغلب لوحات صبرى منصور (الحاصل على جائزة المعرض العام سنة ١٩٨١ ثم على جائزة الدولة لعام ١٩٨٤)، في مرحلة «الليل الريفى»، لوجدنا بعض المفردات تكاد تتكرر بحيث تصبح من العلامات المميزة لهذه المجموعة من الأعمال الجديدة. فهناك النخيل، والأهلة، والأشكال الأريية المظلة أو البادية من فتحات في عمائر ريفية مبسطة في أشكال هندسية.

وقد أدرج صبرى منصور النخيل في عالم «الليل الريفى» ولم يكن قد التفت إليها من قبل. وقد تناول الفنان النخلة كسبب تشكيلى وذلك يعود إلى جمال شكلها يجذعها السامق فى الهواء ونهاياتها المتفرعة فى الفضاء. والظلال التى تلقىها هذه الفروع والجذوع على الأرض والبيوت، وما يمكن أن تشي به هذه الظلال من الحنان والأمان من ناحية، والمهابة التى قد ترقى إلى مرتبة إدخال الرهبة فى النفوس من ناحية أخرى. وهذا هو الجانب التعبيرى لشكل النخيل.

كما يتأكد الجانب الجمالى للنخلة حين يختصرها الفنان إلى خط رأسى مستقيم، ينتهى بأقواس ومنحنيات وعندئذ تستمع إلى حوار بين صرامة الخط المستقيم ورقة الخط المقوس. هذا بالإضافة إلى أن عنصر النخلة عنصر يثنى تمتلئ به مصر من أقصاها إلى أقصاها. وبحق

للفنان المصرى أن يتغنى بعناصر تفعم بها عيوننا صباح مساء. وقد كان أول اختيارات صبرى منصور من عناصر المشهد الريفى الذى أراد أن يعبر عنه هو النخلة. ويقول الفنان : « إن من المؤكد أن للنخلة جذورًا دفينة ترجع إلى صباى فى قرية بخاق بالمنوفية التى ولدت بها وعشت بها السنوات الأربعة الأولى من حياتى قبل أن أنتقل مع أسرى إلى طنطا »

وتشبه صفوف النخيل المتراسة فى الحقول أعمدة المعابد الفرعونية بمهابتها وسموها. وفى لوحة صبرى منصور « أغنية النخيل » تشعر بالإيقاع الطقسى الناتج عن التوالى لصفوف النخيل. والنخيل عند الفنان على الدوام سامقة منتصبة فيها شموخ وكبرياء ويضيف عليها الليل مزيدًا من المهابة والوقار. ويقول صبرى منصور فى حديثه لى : « لم أصور نخيلًا محنية فى مهب ربح، أو شوهاء التمو. وكم أشعر فى النخيل باحتوائه للقرية وإحاطته لها بالحنان والحماية ».

على دسوقي وأغنية حب

في آخر مارس سنة ١٩٧٢ انتهت الستة الثانية لتفرغ الفنان على دسوقي، وقد أسقر تفرغه هذا عن خمس وعشرين لوحة، تضمنت ضمن ما تضمنته أعمالاً هي استمرار لما بدأه الفنان منذ عام ١٩٥٩، تاريخ تخرجه من القسم الحر بكلية الفنون الجميلة من تصوير للحياة في البيئات الشعبية، ونذكر منها «لعبة النطة» عام ١٩٦٢، و«ليلة الحنة» عام ١٩٦٤، و«أولاد البلياتشو» عام ١٩٦٣، و«أسطورة شعبية» عام ١٩٦٥، و«السبوع» التي نالت الجائزة الثالثة في معرض الصالون عام ١٩٧١.

على أن الذى هو جدير بالاهتمام فى إنتاج على دسوقي فى سنة تفرغه هذه كان عثوره على ما يعتبر «كنزه الخاص» مثبتاً فى النهاية أنه «ملون ممتاز» حقاً. وقد مضى الإحساس اللونى عند الفنان يميل تدريجياً إلى الوضاعة التى بلغت فى لوحاته «معدية الأقصر» و«أولاد القرية»، و«حمام شرقى»، مقاماً عالياً من الشفافية والنقاء، تفرد به استخدامه للزيت استخدام الألوان المائية بحيث تذوب كل الألوان فى الأبيض، ولا يبقى منها إلا بقايا شاحبة هامسة.

وتتجلى في هذه اللوحات قدرة الفنان على التعبير عن «الأجواء» المشبعة بالدفء والسخونة، سواء عند سفح الجبل النازل إلى شط النهر في «المعدية»، أو في قاعات «الحمام» الناصحة برائحة الصابون وبخار الماء. وعلى الدوام يصل الفنان على دسوقي إلى درجة من النور، مثلما في لحظات الغروب الأفريقية، تضيء القلب ولا تعمى البصر.

وقد أخذت لوحات الفنان تتنفس بطلاقة أكثر عندما قلت في حيزها الجزئيات والزخرفيات. ووجد على دسوقي فرشاته تتحرر إزاء مساحة رحبة تضعه أيضاً أمام مشكلة معالجتها بما يكفل التوازن الذي كانت تحققه الجزئيات المقصاة من قبل. وبكل خفر وبساطة وتلقائية يتوصل الفنان إلى نورانية ربما تومئ إلى توق لحياة أكثر طهارة.

ومن خلال هذا «الغلاف اللوني» الذي يبدو كذرات من البودرة الملونة نثرت على أديم الوجود. يكتسى نسيج اللوحة بوحدة لا تبدو فيها للجزئيات قائمة مستقلة بذاتها، فالطبيعة من سماء وجبل ونهر، والكائنات من فلاحات ودواب ومعدية، هي كل ملتحم مكتمل متشح بغلالة واحدة منسلسلة على الوجود جميعه.

وكما حاول الفنان على دسوقي منذ مراحلها الباكرة أن ينقل الحياة الشعبية من خلال ذاكرته الموهلة حتى صباه وطفولته، فقد حاول في هذه المرحلة الجديدة أن يسكب في لوحاته «الطبيعة» من خلال

«ذاته»، وهكذا تتحول اهتماماته «الانطباعية» المتمثلة في تصوير «الأجواء» إلى رمزية وجدانية عبر عملية من «التذكر الخلاق» ولئن كان إحساس على دسوقي باللون يبدأ من خلال المكان - ويمكننا أن نقارن في هذا المقام بين أجوائه المتنوعة في ظل الجبل الصخري الملتهب بالأقصر وعلى الأرض الرملية الندية في بلطيم - إلا أن اللون في لوحاته حقيقة محلية في النهاية.

ما الذي يجعل لوحة مثل «فتيات جبل النرجس» لوحة جميلة؟ ربما كان ما يجعلها جميلة أن الرغبة في «الترويق» تتراجع لتفسح المجال الأول لرغبة داخلية في «التعبير العفوى»، و«التشكيل البدائي»، يقل فيه التصنع للوصول إلى «غنائية الطبيعة الخام».

وما الذي يجعل لوحة مثل «أمومة»، لوحة جميلة؟ إنها نزعة ذاتية نحو «التجريد» يحقق «روحانية» تقرب محتواها الضئيل من «الرموز الدينية» المتناهية في البساطة دون أدنى حذقة أو تفكير هندسي حاد.

قد تكون الحياة خشنة شقية، ولكن الفنان عندما يركن إلى لوحاته، فهو يبني بألوانه السوردية والبرتقالية والبنفسجية والبنية والخضراء عالماً تسوده السكينة والصفاء والتوازن، وهو الذي يجعل العمل الفني من خلال نقائه أطول بقاء. ماذا ينشد الفنان؟ إنه عالم أكثر رواءً وبساطة وصدقاً. ولئن وجدت «الطبيعة» من خلال وجدان

على دسوق معبراً إلى لوحات مثل « المعدية » و « القرنة »، و « بنات جبل النرجس » فإن الفنان في أعماله هذه لا ينقل عن الطبيعة نقلاً مباشراً، بل هو يعمد في هدوء مرسومه إلى عملية من « التذكر » و « الاسترجاع » للطبيعة « الأسرة ابتداءً » وتقوم هذه العملية أساساً على عمليات من « الحذف » و « الاقتصار على الانطباع الباقي »، وينمحي من العمل التشكيلي القلق والتوتر الذي هو من شوائب العالم اليومي، والذي يخلفه الفنان وراءه عندما يخطو إلى عتبات عالمة التشكيلي المصفى، الذي هو عالم من « الراحة والدعة والمتعة ». وربما كانت هذه أغلى هدية يقدمها الفنان لبني الحضرة المكدودين، عندما ينقلهم من وعثات « اللحظة العابرة » إلى سكونية « الحيز التشكيلي » الذي يصبح أوسع بكثير من محتوياته التفصيلية، فيبدو « الفراغ » الذي « بتفتيح ألوانه »، توصل الفنان على دسوق إلى « الأثيرة اللونية » التي تعتبر عطاءه الحق في هذه المرحلة من مساره الفني.

٢

كنا نعرف الفنان على دسوق فناناً انطباعياً ينقل إلينا الطبيعة من خلال أضوائها الزاهية، فيبدو الوجود في لوحاته وجهه حسناً يُدِرُّ عليه بداراً رقيقاً أنيقاً من الألوان، وكان هذا الجانب من قدرات على دسوق الفنية يكفي كي يستلقت منا الإعجاب.

لكن فى صميم أعمال على دسوقى؁ كان ينمو منذ البداية تيار
جاد ما لبث أن تبدى فى سلسلة من الأعمال؁ كشفت عن انشغال
الفنان بالإنسان فى بلده؁ وعبر ألوان مرهفة يتبدى الإنسان المصرى
فى حياته الناضجة بجهد لم يتوقف عنه على مدى التاريخ؁
على أن على دسوقى عندما يحدثنا فى لوحاته عن الإنسان المصرى؁
لا يحدثنا بلغة خطابية عالية النبرة؁ بل ولا يحدثنا عنه بغير لغة
الفرشاة المغموسة فى ألوان العشق والمحبة. ويتابع على دسوقى إنسانه
منذ لحظات حياته الأولى؁ فيصور لنا «السبوع»؁ و«المطاهر»؁ بكل
تلك الطقوس المصرية التى تحتفل باستقبال الحياة؁ ثم يصور فناننا
الطفل المصرى فى متعه الصغيرة فى لوحاته «حمص الشام»؁ و«غزل
البنات»؁ و«الأولاد والجبل». ثم تتقدم الأيام بالإنسان؁ فتأتى سنوات
الكفاح من أجل الحياة فى «حنفية المياه» وتسير المراكب فى «النيل»
مع تجدد الأمل فى الرخاء متمثلاً فى السمكة الكبيرة فى فتيات «جبل
النجس»؁ وتحقق الأحلام فى «زينة العروس». ثم تمضى الأقدار
بالإنسان المصرى فإذا به «شهيد» مسجى على أرض صحراء ساخنة
سراية يؤنس وحدته فيها؁ ويغنى أغنية الدم الموهوب من أجل الحياة
طائر صغير. وينقلنا عطاء على دسوقى إلى أحزان الأمل الذى يتحول
مع الوقت إلى أغنية تحكيها البنفسجيات الوردية لحناً متصلاً منذ «آدم
وحواء» على طبيعة ساخنة تتحدى الفنان بجمال مذهل يكاد من فرط
الوضاءة ألا يكون موجوداً.

هذا هو الخيط الذى نسيج منه عصب اللوحات الزيتية لعلى
دسوقى، وهى لا تكتفى بحلاوة ألوانها لاجتذاب حبناء، بل ويدفع
موضوعاتها تستحق هذا الحب.

٣

وفى دأب مضى على دسوقى يكتسب خبراته ويرسخ أقدامه حتى
وصل إلى درجة من التفوق تجعله فى طليعة فنائينا القادرين على
ترجمة أحاسيسنا المصرية إلى لغة التشكيل.

ويتبع جمهور الفن التشكيلى الجهاد الرصين الذى يبذله الفنان على
دسوقى للبلوغ بفنه إلى أقصى درجات الكمال والعمق. وقد رأينا فى
المعرض العام للفنون التشكيلية لوحته «من الجنوب»، وكيف استطاع
أن يصل بموضوع واقعى إلى سيمفونية بليغة من الألوان الهادئة مؤكداً
أن الوجود فى عين الفنان ماهر إلا «بودرة من الألوان».

على أن على دسوقى فى معرضه بالمركز الفرنسى قد كشف لنا عن
بعد جديد متصل فى رؤيته التشكيلية. إن لديه القدرة على استيعاب
العطاء الفنى لمعاصريه والقدرة أيضاً على تجاوزها بأعمال ذاتية. وقد
يمكن أن يقال أن على دسوقى يشعر فى قرارة نفسه بأنه فى سباق مع
رفاقه ومعاصريه، بل وأيضاً مع نفسه. إن لوحات مثل «من
الجنوب»، و «أحزان مصرية»، و «أولاد الجبل»، قد عبرت تجربة

التصوير المصرى المعاصر وأضافت ما جعل منها أعمالاً من أجل
معرفة الفن المصرى المعاصر.

٤

مبارك الفنان الذى يحس نبض بلده. يمنحه الرب ثراءً فى اللون
والشكل والنغم، فتبدو أعماله كما لو كانت تستحم فى نور الفجر
الوليد، وتتعطر بعبق الزمان الإسلامى والقبلى والفرعونى البعيد
القريب. مبارك «على دسوقى» الذى أحس نبض مصر.

تخيل مصر، صباياها، صحاريها، أبراج حمامها، حوارها، عاداتها
الشعبية الساذجة النيلة، حيرها وجمالها، ترعها ونيلها، وغروب
شمسها على هامات القرى الوديعه المتواضعة. هذه المعالم كلها تنعكس
فى لوحات على دسوقى كما ينعكس وجه العروس الصبوح فى مرآة
صقيلة.

لا يغير من الأمر شيئاً أن تكون بعض لوحات على دسوقى من
البايك الذى أقبل عليه الفنان هذه السنوات العشر الأخيرة، وبهر
عواصم أوربا بإبداعاته فيه. وسوف نلمس بجلاء فى أعمال على
دسوقى فى البايك حسه المرفه المتمثل على الأخص فى الارتجافة
الروحية التى تتردد فى أرجاء لوحاته وبراعة موضوعاته المعالجة بذكاء
طفولى يبقيا نظرة طلية حبية إلى القلوب للأبد.

ماذا تقول لك عيون السمرات وهي لا تطرف ولا تنفض أنظارها
من عليك؟ ماذا تقول لك الشبايك والأبواب والشرفات المطة على
أزقة نعلانة برغم زغاريد السبع، وزقة «المطاهر»، وصاجات كعك
العيد، وموكب الهودج؟

إنها تقول لك همسا، وهمسها أبلغ من كل صياح عال.
تقول إن مصر التي نحبها هي الدواة التي غمس فيها الفنان
ريشته، ودبج أحلى الأهازيج والأغاني.

زينب عبد العزيز وضياء سيناء

تحتل الدكتورة زينب عبدالعزيز بين صفوف فنانينا المعاصرين مقاما مرموقا كمصورة مناظر طبيعية، وهي تؤكد ذلك في لوحاتها عن «سيناء». بل إنها في هذه اللوحات تخطو خطوة أكبر من حيث السيطرة على أدوات التعبير، والتغلغل إلى ما وراء السطوح والأشكال، لمعيشة الأعماق والجوهر.

أربعون لوحة بالألوان الزيتية، شاهدتها لزينب عبدالعزيز حصيلة ثلاث رحلات قصار إلى «سيناء» ولئن كانت الرحلات إلى هناك كثيرة، فإن المهم بالنسبة للفنان المبدع، هو التقاط روح المكان. وهذا ماحققته زينب عبدالعزيز في أعمال هذا المعرض، وسوف تشعر من مطالعة اللوحات أنك ترجو لنفسك أن تذهب إلى سيناء، وتغرس جلورك في رمالها، وتنمو نخلة من نخيل «وادي فيران» أو مويجة على شاطئ حمام فرعون، أو صخرة شاخنة في بدن جبل صامد صلب، أو إذا من الله عليك بنعمته تضحى شعاعاً من الضياء المشرقة عند أعلى قمم «جبل موسى».

ماذا رسمت زينب عبدالعزيز؟ رملاً، وصخراً، وبحراً، وجبالاً ونخيلاً، وقليلًا من البشر، وضياءً، بل وعلى الأخص ضياء. إن سيناء في عيني الفنانة هي أرض النور، ففي البدء كانت «الكلمة» والكلمة كانت نوراً، والنور انبثق من هنا، من أعماق سيناء. من عندنا تحرك ركب الحضارات وآن لها أن تعود.

ليست هذه اللوحات دعوة فحسب إلى زيارة سيناء، بل إلى الإحساس بها في داخلنا. وسوف نهتف أمام بعض الأماكن من خلال لوحات زينب عبد العزيز «هذا هو المكان الذي به سرت روحي».

تشرق الشمس فتكسو الرمال المنبسطة بالذهب. وتطل من وراء الجبال المترامية تتلمس القمم بلمسات من التبر المذاب، وتمضي صاعدة إلى عرشها السماوي فتسطع الدنيا كلها بضياء، في بعض الأحيان حارقة، تسود لها جذوع النخيل وقامات البشر، وفي بعض الأحيان تشعر كأن الشمس قد بعثت أشعتها من عليائها، تلهو على الرمال الساجية على الشيطان الزرقاء، سواء في العريش أو في شرم الشيخ أو دهب أو نويبع أو قرى الصيادين.

تشعر زينب عبد العزيز في سيناء بأنها في «مملكة النور»، ولئن كان الضوء يأتي عادة إلى الأشياء من خارجها، فإنه في سيناء نابع من الداخل، من الأعماق. إنه الجانب الروحاني في الطبيعة وفيها.

ومن خلاله تتحاور مع الوجود، وحتى الليل في سينا، برغم رهبتة،
مضى.. فالقمر هناك واضح منير، والنجوم في عليائها أيضاً لامعات،
لأن الجو صاف خلا من كل تلوث وعوادم. وفي ضوء القمر تتشكل
الموجودات. وتشعر بأنك تحيا في أحضان «طبيعة إنسية» فتتحول
الصخور على الأخص إلى «هياكل آدمية» تحرك في النفس المرفهة
شتى الخيالات.

ويصل فن زينب عبد العزيز إلى أوجه، في لوحها الكبيرة
«الشروق على قم جبل موسى»، أربع ساعات من الصعود عبر
دروب وعرة، في عتمة الغسق المنحدرة. كي تدرك لحظة الشروق،
وهي لحظة نسيت في وجداناتنا المتحجرة، نحن الذين طمست عمائر
المدينة بصائرنا، ونخنق الأسفلت بكورتنا، تحت ركامات آن الأوان أن
ننفضها عن كواهلنا، بعد أن عادت سينا إلينا. وهناك حيث
صعدت بنا الفنانة في رحلة حجيج إلى «منايع النور»، نسمع هسيس
الريح يهمس إلينا بشق الترانيم والأهازيج، معبقة بأريج الخلاء.
ويبدو جمال الطبيعة الضاري متسريلاً بغلالات الليل السوداء
البنفسجية الزرقاء. وتلامس القمم الشوامخ هلمات السحب وتتحاور
معها حول «لغز الأبدية» وإذا كنت تساءلت يوماً «أين تذهب
الأرواح» فالمنظر بجلاله وسكيتته يعطيك إجابة تطرح عن كاهلك
الهموم، وتشعر أنك ولدت من جديد.. فقد انحسر عنك جرمك

الطيني، وأضحيت بدورك أثيراً تسبح لخالق السموات والأرض. ومن أعماق هذا المنظر الذي يبدو كما لو كان لا يتمى إلى أرض البشر، تبرز شمس الصباح، تنفث ضياءها حانية في أرجاء السحب، ولا تلبث أن تكسو سفوح الجبال بلمسات الذهب.

وربما كانت أقرب لوحات زينب عبد العزيز السابقة إلى لوحاتها عن سيناء هي لوحات مرحلة التفرغ سنتي ٧١ و١٩٧٢ لرسم النوبة وأسوان. ولولا الخلفية الواسعة التي عاشتها الفنانة آنذاك لما استطاعت أن تصل إلى التعبير عن سيناء بهذا النضج. على أنه بمقارنة لوحات كل من المرحلتين بلوحات المرحلة الأخرى، يبين أن معاشة الناس في النوبة، كانت متاحة على نحو أكبر منها في سيناء، التي هي بحسب أصلها التاريخي مكان للتعبد والعزلة، ولهذا كان الإحساس بالخلوة والطبيعة أكبر في لوحات سيناء منه في لوحات النوبة. إنك تحس في سيناء بأنك وريبك على صلة وطيدة، وأنك على وفاق. وأول ما يمكنك أن تنطق به أمام طبيعة سيناء - على حد قول زينب عبد العزيز هو «ما أبدعك يارب! وما أبدع صنائعك. إنك فنان عظيم!».

سيد سعد الدين صانع الأحلام

الواقع هو كل شيء بالنسبة للإنسان.
ضل من اعتقد أن للإنسان مخرجًا من الواقع.
الحلم ذاته واقع.

ومن الأحلام ما تتصف بالتجسيم والوضوح، حتى أنك تستطيع
أن تحكيها بكل تفاصيلها عندما تستيقظ، وتستطيع أن تنقلها إلى
لوحتك إذا كنت رسامًا.

وهذا ما يحدث في لوحات سيد سعد الدين فهي في حقيقتها
أحلام مجسمة. إنها واقع بكل ما يحتويه الواقع من بشر وحيوان
وحجر وضوء ومراكب، وشرائع، وماء، وهواء، وقماش، وأثير
وضفائر، وأبواب، ونصب للشهداء، وحمير ونوق، وشرفات، وثموس
ومراس. لكنها أيضًا ليست هذه الكائنات والمخلوقات بذاتها، بل هي
تصعيد لها إلى مستوى هامس طلي، لقد نفخت فيها روح طيبة وديعة
روح قدسية ملائكية. وصار الوجود معبدًا رحيًا ونسيما، معبدًا
فرعونيًا تتصاعد في أرجائه ترانيل تتلاقى بموسيقى الأوتار.

في لوحاته واقع لا يمكن إنكاره، وهو واقع مصرى صميم مستقى من حياة الأسواق والموالد بالأخص، ولكن هناك أيضاً بعداً آخر متجاوزاً للواقع. هناك زمن حاضر، وهناك زمن يتعدى الحاضر إلى لحظة أبدية. هناك الحركة مثلما في المراجيح الصاعدة الهابطة وفي التخطيط، ولكن هناك أيضاً وعلى الأخص سكونية تثبت الرؤى في إطار اللوحة بآقية خالدة.

تسرى في أرجاء اللوحات نفحات خيرة صوفية، والعلاقات على الدوام علاقات سلام وانسجام. خلصت الرؤى من كل توتر وصراع. لا ضراوة أو شراسة هناك، بل على الدوام حب ووثام، تناغم ووفاق. إنك حقاً أمام صلاة لإله رحيم، إله الخير والجمال. المجد له في الأعالي، وعلى الأرض السلام، وبالناس المسرة. أيمكن أن توجد في حياتنا التشكيلية لوحة أكثر مسا لشغاف القلب من لوحة سيد سعدالدين «لمسة وفاء» (١٩٧٤). حيث نرى ابنة الشهيد الصغيرة تحتضن بيدها اليسرى حمامة بيضاء، ويدها اليمنى خوذة أبيها المسجاة الموضوعة على شاهد قبره، وقد أسندت خدها الأيمن إلى الخوذة الحديدية السوداء بمنتهى الحب والعرفان بالجميل، وقد ارتسمت على شفيتها ابتسامة ملائكية؟

وتكوينات سيد سعد الدين المتفردة تميل إلى النحت الذي يحتذيه الفنان كثيراً، حتى يمكن أن نسميه نحاتاً مصوراً. وهو لذلك يتحاشى

التلاعب بالألوان، فتسر بل لوحاته بصمت يكسبها وقاراً يتمشى مع
سكونيتها. ولكن يا له من وقار، ويا له من سكون، ويا له من
صمت ! إنه ليس وقار عجوز بل وقار آلهة فرعونية، وليس هو
سكون الموتى، بل هو سكون راقصة في لحظة من لحظات رقصتها
التعبيرية، وليس هو صمت البكم، بل هو صمت الليل الذى ما إن
تألفه حتى تفد إلى أذنيك مئات الهمسات تنبعث من أعماق الظلمة.

وتصدر كل لوحة من لوحات سيد سعد الدين عن تأمل عميق.
لا شيء فيها متروك للمصادفة، بل كل شيء نابع عن تدبير وروية.
ويشبه سيد سعد الدين وهو يبنى لوحاته، ويعالج سطوحها ويوزع
خطوطه وتكويناته وألوانه في أرجائها، المهندس المعمارى الماهر الذى
يخطط لممارته بكل إحكام، ولا يترك أى صغيرة للأهواء أو الصدفة.
وكما يأتى معمار سيد سعد الدين محكماً تأتى لوحاته محكمة فى صياغتها
التشكيلية.

وتتسم معمارية سيد سعد الدين بأنها تتسع لكثير من الهواء.
تهب فى أرجاء لوحاته نسائم ناعمة رقيقة، تمسأ العين والقلب
انشراحاً وحبوراً. وتفيض اللوحات بكثير من الضياء حتى لو انخفضت
درجتها. وأضواء سيد سعد الدين جديرة بالإعجاب حقاً. من أين
تأتى؟ أهى من الشمس أم من القمر، أم من مصابيح؟ كلا. إنها
إضاءة روحية. إضاءة مثل تلك التى نجدها فى الحلم. إضاءة حانية.

تغسل الموجودات من كل الأدران المادية، وتحيلها إلى كائنات ساجدة في أثر حميم. وكما تتحول أحداث الواقع وشخصه على خشبة المسرح إلى وهم قد يكون أبلغ تعبيرًا عن الحقيقة من الواقع ذاته، كذلك - تتحول مشاهد الواقع في لوحات سيد سعد الدين - الذي بينه وبين حسين بيكار، ومصطفى أحمد، وصبرى منصور تلاقات روحية كثيرة ودقيقة - تتحول مشاهد بفضل توظيفه للحيز المكانى، وترتيب مفردات الصورة، إلى واقع مصعد إلى ما يشبه الطقوس والأداء المسرحى في أمسيات مجيدة.

٢

بمنطلق معمارى، ويقين صوفى، وحنكة مخرج مسرحى، وحكمة كاهن معبد فرعونى، يمسك سيد سعد الدين فرشاته ويرسم موضوعاته الجبلى بالأضواء والظلال بل وبما هو أبعد بكثير من مجرد الخطوط والألوان والتكوينات التى تحتويها، إنه يضع فيها من روحه وروح مصر وروح الزمن وروح الوجود كله، ما يتعدى على الدوام العناصر المحسوسة التى يمكن أن يعتريها الزوال إلى ما هو أبدى. يبدو أمامك المنظر كما لو كان ممتدًا عبر الزمان والمكان، لا يطوله البلى أو التحلل أو الفساد. مشرق شمس، وتغرب أخرى، ومشرق ملايين الشمس وتغرب، ويظل المشهد متراميًا برحابته أمام ناظريك، إلى الأبد. ذات الانشغال الذى أرق الفراغتة، فالفن الفرعونى لم يكن

يقصد أن يخطر أمام ناظريك لحظة ثم يمضى إلى زوال. بل أن يسبق إلى الأبد، خالداً خلود الآلهة والفراعين الذين كرس ذلك الفن لهم. وبالمثل فإن الانشغال الذى ينبض وراء مشيدات سيد سعد الدين التصويرية هو كيف يتخلد بفرشاته وقلمه لحظة هى فى الأصل عابرة، وكيف يرقى بالأغنية اليومية إلى إنشاد جماعى وتوزيع أوكسترالى، يضيف على « النغمة » البسيطة تلويحاً وتعميقاً فتغلغل من خلال العين لتهز الوجدان كله.

وسيد سعد الدين ابن قنا وسليل الفراعنة، شديد الارتباط بأرضه ومعابد أجداده وطقوسهم التى أفرغوا فيها ممارسات حياتهم الأرضية العابرة إلى حياة لا يتطرق إليها زوال. وهو إذ يصب رؤاه اليومية عن الموالد والأسواق والمراكب والألعاب الشعبية، عن المراجيح والتخطيط وأسواق الحمير والمعدية، يعلن ولاءه الشديد للعطر الذى يضوع من هذه الأماكن ولكنه أيضاً يغمسها فيما يتجاوز مادتها الخام، ويكسوها بمجالييل تحفظ لها ديمومتها. وهذه الأكاسير، هى روحانية ما إن تلمس الأشياء العادية، حتى تحيلها إلى كائنات مرتبطة بعالم سكوفى مسحور، نزع عنه كل ثرثرة وصخب أجوف، واضسحت أشياءه مثل تلك الأشياء التى كانت فى عالم الحواديت الطلية، تحيط بالأميرة التى لمستها الساحرة بلمستها الشريرة المتبقمة، وحكمت عليها أن تظل نائمة، فزاحت هى وكل ما حولها فى مبات، لا قيامة منه إلا بقبلة الحب التى سيأتى يوماً ما أمير الأحلام ليطبعتها على جبين

الأميرة الجميلة النائمة. هذا هو عالم سيد سعد الدين المسحور بلمسة- ولكنها في هذه المرة لمسة حب عزيزة - تنطبع على كائنات الحياة اليومية في ربوع مصر وأرجائها، فيكتب لها الخلود الذي كتب لها من قبل على جدران القراعنة، ولكأننا نرى هذه المشاهد قد تقولبت أمامنا بلا تحلل يعتريها، ولازوال يحوها. فالفنان قد نحت تصاويره تلك من أنقى جراتيت في الوجود المصري، وكساها بضياء كأنها وافدة من نوافذ معبد فرعون محكم العمارة، فانبسطت في الأرجاء ظلال سحرية. ولكأن كل هؤلاء البشر الذين رصهم سيد سعد الدين في توزيع مسرحي متناسق محسوب يؤدون في الحياة طقوسًا تغلبوا بها على الزمن الذي صار مقصيًا بفضل أوضاعهم السكونية والتلوين الرصين الخالي من البهارج، والمقتصر على دائرة محدودة من الألوان في مقدمتها الرماديات والبنيات والأخضرات مع تدرجات أريبة لها، تطرد عنا ما قد ترتبه الدائرة الضيقة من الألوان في النفس من ملل وضجر. وبذلك نجد أنفسنا قد وجهنا إلى تذوق العمل تذوقًا يقودنا إلى أعماق لا تستنفد.

٣

ويقوم منهج سيد سعد الدين التشكيلي بالأخص على ارتشاف المنظر اليومي في كل تفاصيله. ثم إجراء العديد من عمليات الحذف والتبسيط والتجريد وإعادة التشييد والبلورة، والإبقاء في النهاية على

أ ما هو جوهرى فحسب، واستشفاف ما وراء الظاهر العابر من إيماءات دفيئة عميقة ومعاني بعيدة المرامي. فالمرائب التي تمضى على النيل إنما تسبح على مياه ساجية بلورية، مثل مرايا روحية تذكرنا أيضًا بمسطحات ليونيل فينتجر (١٨٧١ - ١٩٥٦) التكعيبة الشفافة. تمضى هذه المرائب في رحلة مبهمة رمزية، ربما إلى فراق أو إلى لقاء، ولكنها على أى حال إلى منابع ضوء رفيف يطاول الزمن تمضى. وقد بدا فى أغوار اللوحة جانب من عمارة فرعونية قديمة.

وفى لعبة التخطيط خلص سيد سعد الدين المشهد من عديد لا يحصى من التفاصيل مركزًا كل شحنته الدرامية فى قفزة اللاعب الأول عاليًا، وربما عاليًا جدًا لإبراز رشاقة الحركة واللياقة البدنية لذلك الصعيدي النحيل الذى يزهر بأنه ولئن عمت السنين ممالك وسلاطين، إلا أن لعبته ظلت آلاف السنين، وفى سقطة اللاعب الآخر على الأرض، وقد مضى يدافع عن نفسه رافضًا الهزيمة، وربما أمكن لمصممي الرقصات الشعبية أن يستفيدوا الكثير من تأمل لوحات سيد سعد الدين، التى تبدو من بعض النواحي وكأنها مسرح يؤدي عليه راقصون بارعون رقصات شعبية، تتخللها أغان وأناشيد جماعية تحتفظ بعمق الروح المصرية الأصيلة، وتذكرنا بعديد من صفحات الأب دريوتون والدكتور ثروت عكاشه من ناحية و «ياليل، ياعين» - سهراية مع الفنون الشعبية ليحيى حق من ناحية أخرى .

أما أقرب شعرائنا في عاله الشعري من عالم سيد سعد الدين التشكيلي، فهو أحمد سويلم.

وإذ غمضى في استجلاء معالم المنهج التشكيلي لسيد سعد الدين فسوف نلمس كم يكره بدوره مثل شاعرنا محمد إبراهيم أبو سنة «خواء الأشياء من المعنى»، بل إن سيد سعد الدين يفرص في الواقع اليومي المعاش بحثاً عن «معنى». يجوس في المواسم والأعياد والأسواق والشيطان واللوان، وحلقات الذكر وتجمعات الموالد والجنازات، وحلبات التحطيب والمقابر والمعديات والمراكب والمحطات، ويتغلغل وراء السطوح قابضاً على المعان، وهي ليست أى معان، بل معان جوهرية ذات دلالات إنسانية وقومية لا تفنى ولا تستنفد. وما إن يجد الفنان تلك المعانى المنشودة حتى يعكف عليها يزيح من حولها الثثرات الجوفاء، ويفرغ الحيز من كل ما ليس جوهرياً، ويصب ما هو جوهري في قالب رصين ومهيّب، لا يخلو مع ذلك مما في الملحمة من غنائية أبعد ما تكون عن الميوعة والهشاشة لكثير من الغنائيات الأخرى. وما أقرب شخوصه المرسومة من شخوص محمود مختار المنحوتة أو المحفورة المتسربلة في قوالب فرعونية عولجت بعصرية لم تفقدها على أى حال أصالتها.



ولا تخلو لوحات سيد سعد الدين من وضاعة ولعان ينبضان -

كما قلنا - بطهارة موحية دفيئة. كيف يمكن أن تتناول موضوعًا يوميًا عاديًا غثًا، وتحيله إلى بناء شامخ يتعدى اللحظة الآنية العابرة؟ هذا ما يجيب عليه الفنان بحميره ودوابه، وكأنها من تلك الحيوانات المسخوطة في أقاصيص ألف ليلة الزاخرة بحكايات عن بشر كريمي المحتد، سخطوا بفعل قوى حقود منتقمة.

ما أنبل تلك الحمير التي تنوء بأحمالها الثقال ولا تشكو، وتمد رقابها في استسلام المحبين إلى آنية العليق التي لا تبدو على أي حال أنها ملأى. إن حمير محمود سعيد ومن بعده راغب عياد، لترحب في جنة الفن بحمير سيد سعد الدين. ولا يسعني إلا أن أهتف - كما هتف أستاذنا الكبير يحيى حق في كتابه «خليها على الله» - لقد وجدت سعادتي مع الحمير!

أما كيف يتوصل سيد سعد الدين في منهجه التشكيلي إلى ذلك البعد الميتافيزيقي الصوفي، الذي تكتسبه تكويناته التشكيلية ذات الصبغة البنائية، فهذا يتأتى على الأخص من الإضاءة التي ينفثها الفنان في أرجاء لوحاته، وهي إضاءة أقرب ما تكون طبيعية، إلا أن بها ما في الحلم من ضوء يتسلل إلى وجدان النائم من لا شعور اختزن مقومات الوجود الخارجي، ومنها الضوء، وراح يفرز مقومات ذلك الواقع عبر مصفاة نفس داخلية على غاية من الرهافة، حتى لتكاد تبدو مشاهد سيد سعد الدين في النهاية وكأنها تنتمي إلى عالم آخر غير عالم البشر اليومي.

كمال السراج مبدع شخصية



في معارض كمال السراج، لا تلبث أن يتابك الغيظ أمام التابع اللانهاى لحرف «س» في اللوحات التي تطالعك على الحوائط، يتابك الغيظ لأنك لا تجد أمامك سوى لوحات منفذة من تنويعات على شكل واحد هو حرف «س». ويمتدحى الحب والبراعة، بمنتهى التواضع الناتج عن الانحصار داخل موضوع جد محدود للوهلة الأولى، بمنتهى السيطرة على المساحة والخامة والعلاقات بين الأشكال والألوان، يقدم كمال السراج تنويعاته على لحن «س».

وما يلبث الغيظ الذي انتابك أول الأمر أن يزول عنك، لتعود ابتسامة الرضا على شفئك وأنت تهتف هامساً أمام اللوحات : س.. س.. مرة أخرى.. س هناك.. س مقلوبة.. س ملسوية.. س متداخلة.. ثم ما تلبث أن تأخذك حماسة اللعبة الجمالية التي أنت مدعو إلى الدخول فيها، فتعقب جزئيات الحرف الحبيب وقد تداخل مع أشكال أخرى، أو احتجب وراء هندسيات أخرى.. ولا تلبث أيضاً أن تقترب من بعض اللوحات حتى تحاول أن تفض الخناقة

التي يدخل فيها حرف س مع حروف س أخرى.. أحياناً يهرب حرف س منزوياً، وأحياناً يطل عليك وقد طرد كل التعقيدات من حوله.. وتارة تحس أن س يعاني أزمة، فهذا هو يمضي أمامك غاضباً هادراً.. وتارة أخرى يبدو لك شاكياً ناثحاً.. وربما بدا مجللاً بالسواد حزيناً، فثمة ما يورق باله.. فإذا دبّت في الحرف الحبيب الفرحة أو انتشى بالسعادة، فهذا هو بالألوان يشدو.

إنك رويداً رويداً تلج عالم مخلوق أدخله في حياتنا الفنية كمال السراج.. إنه مخلوق مثلي ومثلك.. له مزاجه وعواطفه وأفكاره ومشاكله.. إنه مخلوق حبيب اسمه س.. وإذا تخطو خارجاً من عتبة قاعة العرض لتبتلعك زحمة المواصلات وضجيج الناس تتساءل: وهل يعنى الفن لزماً، قضايا فكرية؟ أو أزمت عاطفية حادة؟.

٢

مضى كمال السراج يعرض أعماله الفائقة على استخدام حرف «السين».. وقد استطاع السراج على مدى عدة سنوات، أن يثبت في وجداننا شخصية، ظللنا نتابعها بألفة شديدة بعد أن توثقت معرفتنا بها، هي شخصية «س» وسين مثل أى شخصية لعبت أدواراً ممتازة في عدة أعمال روائية، آن الألوان على ما يبدو كى تفارقنا.. لقد استفدت هذه الشخصية الحبيبة ما لديها ولم يعد

عندها ما تقوله.. وها هي في لوحات أخيرة للسراج تكاد تطل علينا بتحية وداع وتراجع حتى تصبح خلفيات، أو تتداخل مع أشكال تجريدية أخرى غير محددة، وأخيرًا تدير لنا ظهرها مبتعدة إلى غياهب التبدد. ونظل نتابع بقايا هذه الشخصية في اللوحات الأخيرة، وكممثل كبير أخذ نجمه في الأفول، نجد سين يقبل أدوارًا مبتذلة، حتى يصبح في إحدى اللوحات مجرد طرطور على رأس مهرج ذي شوارب طويلة.

لم يبق لنا الآن إلا أن ننحنى أمام العزيز الراحل سين، ونسأل كمال السراج ما الذي أعدته ليحل في أعمالك محل بطلك الذي طالما حكيت لنا من خلاله أغرب النواذر التشكيلية.. ونخيل لنا أننا لا نفاجئ السراج بهذا السؤال فهو بدوره يسأل نفسه هذا السؤال الممض أيضًا، ويتوغل في أعمال الفن الإسلامي وأعمال الفن الحديث عليه يجد طريقًا جديدًا يفتحه لنا.

فرغلي عبد الحفيظ والدمى

في مجمع «الفنون» بالزمالك، قدم فرغلي عبد الحفيظ تجربة فنية قوامها «الدمى»، ومن قبل قدم لنا بمعهد جوته «تجريدات غنائية» على قدر كبير من الرهافة والرقّة. وقبل ذلك قدم لنا تجربته «الانبثاق»، وفيها تورد على سطح اللوحة المستوى الأملس، وحاكي الطبيعة لافي مناظرها بل في قدرتها على الدفق والتمسؤ، فأحسننا بالأرض تنشق ليخرج منها نبت، وبالبرعم يتفتح لتبزغ الزهرة، والصدر الأنثوي يتكور ليصبح ثدياً. وقبل ذلك استحق الفنان احترامنا على «بنائياته المعمارية» الرصينة الصلبة. كما أنه عضو مبدع في «جماعة المحور»، المشكلة منه ومن المبدعين أحمد نوار وعبد الرحمن النشار ومصطفى الرزاز. وما هو فرغلي عبد الحفيظ في إحدى معارضه مؤخراً يخطو خطوة أجراً نحو الحداثة، ويربط الفن بالثقافة بصفة عامة. تخلى هذا الفنان عن اللوحة كسطح في إطار يعلق على الحائط، واستخدم المكان كله من حول المتفرج كموضوع فني يمارس عليه قدراته التشكيلية. فيصبح المتفرج بذلك داخل العمل الفني محاصراً بجزئياته، ولم يعد مجرد متلق من الخارج.

ومن ثم اكتسب العمل الفني التشكيلي بطابع « الاستعراض » و
الحدث التمثيلي ، كما يمكن أن تتنوع صورته وأوضاعه تبعاً
لاعتبارات عديدة، منها على الأخص تغير الإضاءة، وإعادة ترتيب
جزئياته، وإضافة إكسسوارات أخرى.

ودمى فرغلي عبد الحفيظ الأستاذ بكلية التربية الفنية، تبعث في
المفرج تأملات فلسفية حول قدر الإنسان، حول وضع الإنسان
ومصيره إزاء غول مبتلع له، هو المجتمع التكنولوجي الاستهلاكي الذي
بدأت آثاره تنضح بشدة على الحياة المصرية الحديثة ذاتها، واين المفر
لها من زحفه الساحق ؟ .

ويضعك فرغلي عبد الحفيظ أمام عدد من الدمى قابل للزيادة إلى
ما لا نهاية. فهي كلها من نمط واحد، أنجبها رحم آلة بالغة الإتقان
والدقة، من آلات الإنتاج الجمعي، أو من آلات الاستنساخ. كلها
دمى طبق الأصل من بعضها. تطالعك وتقول لك وأنت أيضاً منا،
دمية طبق الأصل من آلاف الدمى الأخرى، فقد طبعتنا الحياة
العصرية كلنا بطابع واحد، أو إن شئت الدقة حذفت منا سمات
التمايز. لم يعد فينا « الفرد » بل كلنا أرقام يفرزها كومبيوتر. نلبس
الثياب من ذات المصنع، ونأكل الوجبات المعلبة ذاتها، ونشاهد جميعاً
برامج التلفزيون ذاتها، ونسكن علب الكبريت ذاتها، ونشرب المياه
الغازية من الزجاجات ذاتها، ونفتح الصنابير في بيوتنا فينزل إلينا الماء

ذاته والآن الغاز ذاته. كل شيء معد لنا سلفاً مجهزةً للاستهلاك دون عناء، والتمن غال جداً دون أن ندري، أنه ذاتيتنا، كل منا نسخة من الآخرين. إذن، قف أيها المتفرج، وخذ مكانك مع دمي فرغلي عبد الحفيظ التمطية، وانخرط في تشكيلاتهما، فأنت مثلها ومثل الإنسان الحديث بصفة عامة، أجوف، تحشى من الخارج بالمعلومات والأفكار والمثل والقيم، بل والعواطف أيضاً. فأنت إنسان بلا هوية، أنت إنسان لا إنسان. وأنت مثل دمي فرغلي عبد الحفيظ مثير للضحك والبكاء معاً. وينضم الفنان بذلك إلى أدباء مثل ناتالي ساروت، وصمويل بيكيت، وآلن روب جريبه، وغيرهم من أدباء «العبث» و «الرواية الشيئية» ويصبح الفن والأدب بذلك صنوان. ويطلقان معاً صيحة تحذير وإدانة. وإزاء المصير الإنساني الذي يسير إليه الإنسان في عصر تجارب مثل تجارب «أطفال الأنابيب»، و«زراعة الأعضاء»، و«غسيل المخ»، حيث يمكن أن يركب البشر ويتكاثرون حسب الطلب فإن الكتابة تسود، فأنت تتمرد على ما آل إليه وضعك، فيعتمد الفنان إلى أن يزيل عن قلبك بعض الكتابة، بالمعالجات اللونية للدمى التي تظل على أي حال جوفاء لالون لها من الداخل.

ولا تظن أن فرغلي عبد الحفيظ، الذي أكمل دراسته العليا بفلورنسا بإيطاليا، قد تخلى عن جنوره المصرية التي رضعها بالميلاد في ديروط بأقاصي الصعيد عام ١٩٤١ فإن «الدمية» أو «العروسة»،

متغلغلة في التراث الفرعوني والتراث الشعبي. ودمية فرغلي
عبد الحفيظ برغم عصريتها مازالت توحى بشكل المومياء والتابوت،
وإذ تتابع الدمى في قاعة العرض يفد إلى الخاطر منظر أعمدة
مرصوفة في بهو معبد فرعوني مهيب.

داوستاشى والزخارف الخوشية

فى حياء وصوت هادئ مختلف عن نوع أعماله، قال لى : إننى لا أحب المعارض. لوحات تعلق. تظل معلقة بضعة أيام أو أسابيع. تنتظر من يتجاوب معها ويحدثها، وقلما يجىء. يمر أمامها الناس لا شأن لهم بها، ويمضون.. تنتهى مدة العرض.. ينزل الفنان لوحاته، ويعود بها إلى حيث أتى وتتكدس، وتواجه الفنان مشكلة جديدة : أين يضع كل تلك اللوحات المرفوضة ؟ أبناءه المنبوذون، أين يودعهم ؟ ويمتلى الأسى تمضى علاقته بأولاده، أعنى لوحاته، التى تنمو كل يوم وتزايد.

يمسح الفنان الشاب عصمت عبد الحليم شعر لحيته الكث، ويقول : أتعرف ماذا أريد ؟ أن أخرج إلى حياة الناس البسطاء، إلى عامة الشعب. لهؤلاء أريد أن أرسم. دكان خردوات أنقش جدرانته أو فاترينته.. مقهى بلدى فى الأنفوشي، يجلس فيه المعلمون وعمال البحر والساكون والمراكبية.. أريد أن أرسم جدران ذلك المقهى. أتعرف ؟ أن الفن مرتبط فى الواقع ابتداء ومآلا بهذه البيئات.

إذا كان الفنان يستقى موضوعاته من البيئات الشعبية، أفلا يجدر

أذ يرسم لأولاد البلد؟ عتلمنا كنت صغيراً شاهدت بجوار منزلنا في
حتى الجمر كدكان خطاط ورسام.. وكان هذا الفنان الشعبي يزين
عربات يد بشقي الزخارف الملونة تلويناً بهيجاً صارخاً.. هتفت
لجدي: مع هذا الرجل أريد أن أعمل.

والحق أن أعمال هذا الفنان السكندري الذي مجادنا تنطوي على
استمدادات زخرفية عديدة من البيئات الشعبية بألوانها الحوشية.
ولكن هذه الزخارف التي يودعها لوحاته تمر من خلال نفسية شديدة
الحساسية، بالغة التعقيد، مفرطة الذاتية، فتبدو في النهاية متطبعة
بنفسية صاحبها، التي لا يهدأ لها قرار، حتى إنك لتحتاج في كثير
من الأحيان إلى معارف سيكولوجية كثيرة كي تسبر أغوار ذلك
الفنان.

يقول لي الفنان عصمت عبدالحليم الذي يجب أن يسوق على
لوحاته باسم «داوستاشي» وهو اسم جد من أجداده
البعيدين: لا تستطيع أن تبصروا الألم والثورة واللهفة إلى الخلاص
التي تتابني وأنا أنكب على لوحة من لوحاتي.. الخامات لا تعنني..
بأبسط الخامات أرسم.. بالفلوماستر، بالشمع، بالزيت. لا تشكل
الخامة أي مشكلة بالنسبة لفتي. إنما المعاناة هي أن أفرغ ما في
صدرى. ترى هل نبيأتى الوقت الذي سيكون لدم الفنان المنسكب
على أوراقه قيمة؟

البهجورى شاعر الحياة اليومية

١

نقطة انطلاق جورج البهجورى لحظة واقع عابرة تصعد إلى عمل أكثر دوامًا وبقاءً، وذلك دون أن يفقد العمل حرارة البداية، وزخم الحوارى والغرف الضيقة والأتوبيسات المكتظة.

ويمكننا القول أن أعمال البهجورى منذ عام ١٩٥٥ قد تطورت من الألوان البنية القائمة التى تنكم فيها أنفاس الضوء إلى مرحلة يلغى اللون الأبيض فيها أجزاء كثيرة من المنظر، من القتامة القاصمة إذن إلى الوضاعة القاصمة أيضًا.. ثم تعود الإشكال - وأغلبها إنسانية - فتغزو سطح اللوحة لتحقيق توازنًا من جديد - تشغله دون أن تزحم. مثلما كانت تزحمه فيما مضى.

كل من لوحات البهجورى تقول شيئًا، ويكاد يكون هذا الشيء واضحاً لا مواربة فيه ولا التواء.. إنه سهل وممتع حقاً... شيء... فيه من رثاءة كل يوم، ولكن هذه الرثاءة ترتفع فى لوحات البهجورى إلى مستوى الشعر، بفضل تلك اللمسة الإنسانية الأريية التى تذكرنا

بالمصور الفرنسي الكبير هونوريه دوميه. ولعل أصدق مثال على ذلك تلك المرأة التي تطل في إحدى لوحات البهجورى من نافذة غرفتها القائمة وقد نشرت على قاعدة الشباك فرش السرير، ومضت متكئة عليه تنظر إلى الطريق.. وتلك الزحمة اليومية على سلم الأتوبيس وفي جوفه حيث يتحول الزحام في لوحة أخرى للبهجورى إلى مشهد من جحيم الشاعر دانتي.. ثم تلك الخادمة الطفلة التي جلست على بلاط المطبخ مربع الأشكال. وأسندت ظهرها إلى الثلاجة الكهربائية البيضاء الضخمة. إنها تحكى الكثير بلا كلمات.

على أن «الإنشاد الجماعى»، لا يلبث أن يسكت، ويبدأ «العزف المنفرد» فى رسوم الأفراد، حيث تتجلى كل الطاقة التى يمتلكها الفنان من دقة الملاحظة وطلاوة التعبير الفورى. فتبدو تصاوير الأشخاص أكثر حيوية من الأشخاص ذاتها، بفضل القدرة على التلخيص والتركيز دون تقيد بالقوالب التشرىجية الجامدة. إن المصور هنا يتغلغل إلى أعماق الشخصية التى يرسمها ويلتقط ما يميزها حقاً.. سواء من لفظة أو إيماءة، أو نظرة أو طريقة جلوس أو حديث أو إمساك بفنجال القهوة.. بذلك تفصح عن طابعها الحق.. الذى يروح سواه ويبقى هو.

«خالتي أم الشهيد»، لوحة لا تنسى.. ذلك الجسد الجرم المتسربل فى السواد.. جالس فى وثوق ورسوخ.. لم تهز منه الحنة

شيئاً.. الوجه على الرغم من أنه وجه مسن خال من الوسامة، فإنه يشع بإيمان وصلابة، وعلى طيات الثوب الأسود استراحت اليسدان الخشتان الخيرتان.

إن جورج البهجورى فى هذه البورتريهات السريعة الأداء، القوة التعبير، وقوة الألوان على أى حال، يرقى إلى مصاف التعبيرين الكبار لوتريك، وسوتين، وروو، وكوكوشكا.



وتطالعنا لوحات جورج البهجورى بنىض مصرى صميم. إنها عجنت من طينة مصرية خالصة.. بنىات رمسيس يونان، وشعبيات عبد الهادى الجزار، (قارن طبق الفول للبهجورى، والجوع للجزار)، وبورتريهات الفيوم، وعيون الفرعونيّات والقبطيات النجلاء، والشخوص النحيلة السمراء التى تطالعك بشقى الأسئلة وتستفسر منك عن شقى الإجابات.. شخوص تبقى برغم كل قوى الحذف التى تسيطر على حيز اللوحة.. وجموع تتكتل فى مواجهة الخطر وتتدفق مثل طوفان يكاد يكسر الاطر.

ولن نجد فى تاريخ الفن المصرى الحديث لوحات أكثر إنسانية ودفقاً وبأقل صنعة ممكنة مثلما تجده فى لوحات البهجورى عن «الأطفال» و «أولاد الحارة». ولا نسي لوحته الخلوة العميقة إلى

أقصى درجات الحلاوة والعمق، لوحة الطفل الذى يجلس على أرض
بلدونة ويدلى من قوائم الدرايزين القديمة «ساقيه» العاريتين وقدميه
الحافيتين، ويطل إلى الحارة.

وقد ولد جورج البهجورى مصورًا كاريكاتيرًا، يلتقط رسومه من
الحياة اليومية، ولكنه يحول المنظر العادى إلى سؤال أعمق من مجرد
اللفتة العابرة الذكية.. إنه فى الواقع مصور كاريكاتير مأساوى..
ولننظر إلى أولئك الذين انكبوا على موتور السيارة العطلانة
يصلحونه.. إنهم لا يعثرون على الخلل.. أهو فى الآلة.. أم فى
العجلات.. أم هو فيهم هم أنفسهم؟!!

كما لا يسعنا أن نبسم إزاء ذلك المستحم الذى بقى فى الماء
غطسًا.. ثم لا نلبث أن نتساءل، أهو يبحث عن المتعة حقًا أم هو
يبحث بين الأمواج عن نفسه؟

إن جورج البهجورى ليس - فحسب - بالبساطة الرائعة التى
يبدو عليها فنه. إنه أعمق من ذلك بكثير.. إنه جعبة حافلة
بالتساؤلات والأسرار التى تتسلل إلى ما هو أبعد من مجرد عين
المتفرج، بل وإلى ما هو أبعد من عقله أيضًا.
نرى، ماذا ستفعل الغربة والسفر بفنه؟

صفوت عباس ورومانتيكية القبح

فى تطوره الفنى تخلى الفنان صفوت عباس عن « الحذاقة » فى صنع لوحاته، وهى صفة تلازم الفنان فى بداية حياته، وكنا نجد الشخصوس الإنسانية التى بدأ بها صفوت عباس مسيرته الفنية منذ تخرجه من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٥٩. تصاغ فى أشكال بها قدر من المبالغة تحررت منها فرشاته مع الوقت بعد أن سيطر على وسائله. فنجد لوحاته الأخيرة تتصف بتحرر قد يبدو للعين غير المدربة أنه « بساطة سهلة » ولكنه فى الواقع « السهل الممتنع ».

فإذا حاولنا أن نصنف لوحات صفوت عباس، وجدنا أنه لا يطرق إلا موضوعًا واحدًا هو « الإنسان » فلا نجد فى أعماله « مناظر طبيعية »، ولا « طبيعية صامتة »، ولا « تجريدات »، ولا « زخرفيات » وهو لا يرسم إلا « لوحات زيتية » يعالج فيها « موضوع الإنسان » من « وجه وجسد وعلاقات » فأعماله تنقسم إلى لوحات تصور وجوهاً إنسانية ولوحات تصور أجساماً إنسانية، وبعض لوحاته الحديثة تصور علاقات إنسانية.

وفى لوحات الأجساد لا يصور صفوت الجسد الإنسانى من زاوية الجمال أو الرشاقة أو الإغراء الجنى. بل هو يصور فحسب «الجسد الإنسانى الممتن» الجسد المتهدل المتغضن المتخثر، الجسد الذى خلف عليه القرن العشرون بصماته منذ «هيوثيا» بل وأيضاً من قبلها. وقد بعد صفوت عباس بذلك عن «الكلاسيكية» قديمها وحديثها، واستفاد من دروس فان جوخ، ولوتريك و«التعبيريين» من بعدهما. فقد يكون فى الدمامة من الصدق أكثر بكثير مما فى «الوسامة».

وهذا تستقيم النظرة إلى «الجمال» ويصبح مفهوماً إنسانياً يحذر أن ننخدع بمساحيق العصر وبهارجة. فكم من ابتسامات كريهة وراء الشفاة المصبوغة، وكم من نوايا خبيثة فى العيون المزججة.

.. وكلمة «الدراما» كلمة لصيقة بأعمال صفوت عباس. وبخاصة لوحات الوجوه. والوجوه التى يرسمها «وجوه تعبيرية» يحاول فيها الفنان من جديد أن يقصى «السطح المبهرج»، كى يبين كم فى النفس الداخلية من صراعات وتمزقات وبراكين، وهى وجوه لم ترسم كى تبدو جميلة للوهلة الأولى. ولكن الجمال فيها يأتى بطريقة غير مباشرة. وذلك من خلال الأثر الذى تتركه هذه الوجوه التى تنضح بالمعاناة فى نفس المتفرج. فهو عندما يقف أمام وجوه صفوت عباس، يسرى فيه رويداً رويداً إحساس يظل يطارده حتى بعد أن يتعد عنها. وهذا الأثر هو الذى نسميه «بالجمال الفنى»، الذى قد يكون منبعه

اللعامة. وقد رأينا مثلاً له عندما رسم بيكاسو « امرأة عوراء »
بمعنى أن الفنان قد يجد في المكنون الإنساني للوجه، ما يرقى به إلى
مستوى جمالي، قد لا يوجد في الوجوه الأنيقة المضمخة بالعطور،
المزوقة بأفانين الميكياج.

وإذا ربطنا صور الوجوه بالأجساد الممتنة لدى صفوت عباس،
أمكننا أن نسمى تلك الوجوه « الوجوه المعذبة »، وهي امتداد وتكملة
للأجساد الممتنة التي رأيناها.

بقي في النهاية أن نتحدث عن اللوحات التي تتضمن إيماءات
لعلاقة إنسانية. وهذه تشعذ التفكير لتأمل التطور الذي يسير إليه
صفوت عباس. إنها علاقات بين شخوص بشرية مشوبة بمسحة سيربالية
تنقلنا إلى عالم بشري ولا بشري معاً. يتدع فيه الفنان كائنات لا نعرف
على وجه التحديد ما إذا كان رجلاً أو امرأة، إنه جسد إنساني.
نبت في مكان كتفه اليسرى نوع من الأجنحة أو المخالب أو الدروع.
المهمة. وقمة هذه المرحلة تتمثل في لوحة يسميها « الفارس » وفيها
يتبلور جماع ما وصل إليه الفنان من خبرات سنوء في لوحات الأجساد
أو لوحات الوجوه. الألوان قائمة. ولكنها تشير في النفس الإحساس
بالصراع. ويدرعه سينزل هذا الفارس المغلف بالغموض إلى الأرض
ليقتص للأجساد الممتنة، والنفوس المعذبة. لقد غمس صفوت
عباس لوحته في ضبابية توحى ولا تفصح. وهذا ما يجعلها مقبولة
من القلب والعين والعقل معاً.

عز الدين نجيب واللعبة

البطة نوسة لعبة خشبية محلاة ببعض الأوراق الملونة، تسير على عجلات صغيرة. لعبة عادية متواضعة، يلعب بها أولادنا الذين لا يستطيعون الحصول على العرائس الأنيقة، والعربات التي تجرى بالزنبرك، والآن بالبطارية، وكل تلك اللعب الموحية المصقولة المصنوعة في مصانع بلاد أخرى، تولى الأطفال اهتمامًا خاصًا، فتقدم، فم اللعبة الأنيقة، ولكن البطة نوسة، التي صورها عز الدين نجيب في لوحتين باكرتين من أعماله هي لعبة مصرية صميمة.. وبسرغم خشونة صنعها فإنها مخلوق إنساني بليغ التعبير ينفذ إلى القلب سريعًا فتحبه وتتعاطف معه.. وعندما تقع البطة نوسة على الأرض جانحة على جنبها، نحس كما لو كنا نحن الذين كبونا ووقعنا، وتكاد تحس بأن عليك أن تقترب من اللوحة وتنحنى ماذا يديك إلى نوسة تقيها من عثرتها.. وعندما نرى البطة الحبيبة في لوحة عز الدين نجيب الثانية تسير مختالة بجناحيها الورقيين وتنظر بعينها نظرة جانبية إلى الشمس العالية الحمراء.. تكاد تحس كم هو طموح مشاير هذا المخلوق الذي ليس مجرد لعبة يلعبها طفل، بل هو أيضًا رمز

اجتماعى حافل بالمعانى والأحاسيس.

وعندما تسأل عز الدين نجيب عمن تكون نوسة هذه ؟ يقول لك
وقد لمع الحب فى عينيه إنها ابنتى الصغيرة نسرين.. إن لعبة الطفل
هذه التى استخدمها الفنان كطبيعة صامته للوحتيه المذكورتين، تدعونا
أن نطالب بأن يواصل الفنان بحثه عن أشياء أخرى صغيرة تكبر
دالاتها كثيراً بفضل لمسة الفن والقدرة على التأمل.

مصورات في عام المرأة

معرض تاريخي كبير أقيم عام ١٩٧٥ بمناسبة السنة الدولية للمرأة في قاعة اللجنة المركزية للاتحاد الاشتراكي، هو معرض «عشر فنانات مصريات في نصف قرن». وعلى حوائط القاعة الرحبية ازدهت لوحات مرجريت نخلة، وعفت ناجي، وخديجة رياض، وتحية حلم، وزينب عبدالحميد، وأنجي أفلاطون، وجاذبية سري، ومريم عبد العليم، وآمال معتوق، وليلى عزت.

وتضفي أعمال تحية حلم على المعرض أهمية فائقة. فهي فنانة تنتقل أعمالها بسرعة من مرسمها إلى مقتني لوحاتها العديدين في مصر والخارج، حتى لا يكاد المتفرج المصري يرى أهم أعمال هذه الفنانة الكبيرة حقاً. وقد كانت فرصة ممتازة لهواة اللوحات أن شاهدوا لوحتين كبيرتين من أعمالها تفضل مقتنوها بإعارتها لمناسبة المعرض، هما «زواج بالنوبة» (١٩٦٢)، و«هذه الأرض لنا» (١٩٦٩).. سيمفونيتان تحقق لهما ما في أعمال القراعنة من رفعة ووقار، حتى عندما تصور مجرد مناظر من الحياة العادية.

ويقف المتفرج طويلاً أمام لوحة «زواج بالنوبة»، وما تسجله من

طقوس يومية نبيلة. الحركات والإيماءات تترجم حساً أخلاقياً متأصلاً، هو ذلك التراث الإنساني الذي تلقاه العالم كله من المصري القديم. في اللوحة تطلعننا الزوجة الشابة تؤدي لأم زوجها واجب الاحترام على حين تمنحها الأم بركتها ورضاءها بها زوجة لابنها. بهذا تكتمل للبيان التشكيلي قيمة إنسانية تناقست إلى حد خطير في أعمالنا الفنية الحديثة.

كما أتاح لنا المعرض فرصة الالتقاء ببعض أعمال تحية حلیم الأولى في مرحلتها التعبيرية الاجتماعية، النابضة بالاحتجاج الصارخ. ضد استغلال الإنسان والمخادار قيمته، ونرى ذلك في لوحاتها «الجوع»، و«الصيدان» (١٩٥٣) وتذكرنا لوحاتها «حريق القاهرة» (١٩٥٢) المعروضة في المعرض بسلسلة من لوحاتها نضحت بانحيازها إلى الحركات الجماهيرية ضد العدوان. أما لوحاتها «يوسف وزليخة» (١٩٥٤)، ففيها الجسد دعامة ممجوجة مهما بذل من إغراء وإثارة.

وهكذا أمكن للمعرض أن يوصل إلى خيط أساسي في تطور فن تحية حلیم، هو التغني بالقيم الإنسانية في إطار من السقار اللون والرصانة التعبيرية والمفاهيم المصرية الخالصة، مع تصعيد كل ذلك إلى تكوينات تتعدى اللحظة الحاضرة كي تصبح تراثيم على مر السنين باقية.

كما أمكن للمعرض أيضاً أن يفصح عن السمات الرئيسية لتطور

فن أنجى أفلاطون. فبعد أن كانت ألوانها قائمة ثقيلة الوطأة، متفقة على أى حال مع مضامينها التعبيرية الأولى، اتجهت ألوانها إلى وضاعة متزايدة، واكبت خروج الفئانة إلى طبيعة طليقة دائبة البكارة.

كانت ألوان أنجى أفلاطون الأولى صماء معتمة لا تسمح لنسمة هواء أن تجوس خلالها.. ثم تجزأت السطوح اللونية إلى نقاط استطالت إلى خطوط، وأصبحت الفئانة ترسم بفرشاتها المحملة بالألوان. «زغللة» ظلت تداعب العين وتصدها في الوقت ذاته عن النفاذ إلى اللوحة، مطالبة إياها بأن تكتفى بالاستمتاع بها من الخارج. كيف؟ بأن تستقبل العين موجات الزغاريد اللونية الوافدة إليها من سطح اللوحة المنغم بالألوان متأججة. وقد أكسبت خطوطها الملونة سطوح لوحاتها إحساساً لمسياً كسر من رومانسية الموضوع. وتناسب مع شخصها من أمثال راكبي المعديات والعمالات في الحقل، كما أكسبت لوحاتها حيوية متدفقة فتبدو اللوحة متجددة لا يهدأ لها قرار أبداً. كما أن البشر في أعمالها يلتحمون تحت تأثير هذا الأسلوب بالطبيعة من حولهم. ويصبح البشر والطبيعة صنوين تشكيلين، يصيبان في بعضهما بعضاً، ويتلاقيان ويتجاوبان في كل متلاحم النسيج، شاد، غنى الإيقاعات، بهيج.

ومادما نتكلم عن النسيج فلا يغيب عن بالنا الاهتمام الذى توليه أنجى أفلاطون للخیوط التى تغزل بها لوحاتها، وذلك ما إن خرجت

من مرحلتها التعبيرية المعتمدة ذات السطوح الصماء. فنجد نسيج لوحاتها يواكب حروف الخط العربى والخيامية والزخرفة الإسلامية، فيتألف من نقط تستطيل كما قلنا إلى خطوط لونية متواجة متعرجة متلوية، تحدث ذلك الجيشان الفانجوجى - نسبة إلى فان جوج - فى تكويناتها. ولا تكون هذه البقع والخطوط فى لون المنظر الطبيعى الأصيل، بل تعتمد إلى تصعيد الإحساس بالسخونة التى فى الجو، والحيوية التى تتدفق فى عمال الحقل، فإن أنجى أفلاطون تتعدى الانشغال الانطباعى الأول إلى مرحلة وحشية تقترب فيها الفنانة المصرية من ديرين، وفلامينك، وماتيس، مع احتفاظها بشخصية متفردة لا تخطئها العين.

وتغمس أنجى أفلاطون لوحاتها فى طبيعة مصر، فكلها تزدهى بالجبل فى الصعيد، وحقول القصب والقطن (الذهب الأبيض)، والذرة والبرسيم والكركدية واللوف، وساتين الموز والبرتقال والخوخ. وفى هذه الجنة الأرضية من الزرع والشجر نصبت فيها النخيل ملكات متوجة. وهى فى لوحات أنجى أفلاطون تارة مع غيرها، وتارة مع الجبل، وتارة هى اللوحة كلها (الغروب فى أسوان)، وتارة تكون اللوحة «بورترية نخلة»، ولقطة تفصيلية من لحائها أو سعفها. وهذا الحب الغامر للنخلة ارتباط حياة بالرمز العريق لمصر المقدسة.

أما أعمال ليلي عزت، فإنها ذات حيوية طفل شقى لا يهدأ له

قرار. أعمال شحنت بحركية فائقة، تجسدت في تصاويرها للحصان العربى فى جموحه وانطلاقه.. ما من لوحة تتصف بالسكونية حتى الجسم الأثوى الذى يفترض أن يصور ما فيه من مفاتن تصوره ليلي عزت فى لوحات باكرة على أنه طاقة من الانفعالات العنيفة. وتمضى هذه الطاقة من الانفعالات والتدفق التعبيري إلى مناظر طبيعية تبين فيها الشمس كدوامه أثونية تنسحق تحت وطأتها التفاصيل اليومية العابرة.

وكان من الطبيعي أن تجد هذه التأججية فى «أسلوب التصوير الحركي» متنفساً لها، فعمدت ليلي عزت إلى التخلي عن ضربات السكين والفرشاة العريضة، ولجأت إلى تقطير اللون فى خيوط تتحرك على سطح اللوحة تاركة أشكالاً بدت تفقد عنفها القديم لتكتسى رشاقة انسيابية. وهكذا اتجهت حركية ليلي عزت من «عنف التعبير» إلى «رشاقة التعبير».

على أن تطور ليلي عزت - كما بدا من أعمالها بمعرض الاتحاد الاشتراكي لعشر فنانات - يتم عن سؤال يضطرم فى أعماقها. ما هو السبيل الجديد الذى ستقودنى إليه أعمالى؟ ونحن نسأل بدورنا الفنانة: هل ستخلين تماماً عن امتلاء مرحلتك الأولى من أجل وهميات مرحلتك التالية؟

أما أعمال آمال معتوق، فتم أيضاً عن قدرات فنية كبيرة.

وتتمثل على الأخص في قدرتها على الترجمة بالصورة التشكيلية عن الحقائق الواقعية والإنسانية ترجمة شعرية. كما يتجلى في أعمال آمال معتوق اهتمام بالأساطير الرومانية والإغريقية. مثلما بدا في لوحاتها «اغتناب أوربا» ١٩٦٣، و«ليدا والبجعة» ١٩٦٢، وهما أسطورتان تحكيان عن مبادل الإله زيوس في غرامياته بينات الأرض.

وربما بإمكاننا أن نقول لآمال معتوق - طالما بدا اهتمامها بالأجواء الأسطورية - إنها ستصبح أكثر ثراء وأصاله لو سعت إلى عالم الأساطير الفرعونية والعربية.

ويدعونا ما اتجهت إليه الفنانتان الشابتان ليلي عزت، وآمال معتوق من الانفتاح على تجارب عصرية حديثة أن نشير إلى ذلك الاهتمام الذي أولته من ناحيتها فنانة طليعية، هي خديجة رياض للتجربة التجريدية متوصلة إلى لوحة «النوم» ١٩٧٤، التي لا يفارق تأثيرها ذهن سريعا.

البحر والأسطورة ودراما الإنسان (عادل المصرى، أحمد عزمى، فاروق شحاتة)

الخطوات الأولى :

يعتبر فنانون الإسكندرية الثلاثة عادل المصرى، وأحمد عزمى، وفاروق شحاتة، منذ خطواتهم الأولى نماذج ناضجة لما تسهم به القريحة المصرية فى مجال « الحركة التعبيرية » وهى حركة من أغنى الحركات الفنية فى العالم، وبرغم قلمها فهى دائبة الاستمرار والتجدد لأنها فى الواقع إنما تعبر عن حاجة ملحة فى أعماق النفس البشرية.

ولد فنانون الإسكندرية الثلاثة فى تواريخ متقاربة، فقد ولد كل من عادل المصرى، وفاروق شحاتة عام ١٩٣٨، أما أحمد عزمى فقد ولد عام ١٩٤٠، وقد درس ثلاثتهم بسلكية الفنون الجميلة بالإسكندرية وتخرجوا منها بمرتبة الامتياز عام ١٩٦٢، وعملوا بها معيدين منذ تخرجهم.

ويقولون فى كاتالوج معرضهم المشترك الذى أقيم بقاعة الفنون الجميلة بباب اللوق بالقاهرة فى فبراير ١٩٦٩.

« التقينا معًا في ميدان الفن منذ عشر سنوات (عام ١٩٥٨) ومن الواضح أن لكل منا تجربته التشكيلية الخاصة، ولكن الهدف واحد.. واختار كل منا منهجًا يسير عليه وكان منهجنا نابعًا من صميم إحساسنا بإنسانيتنا وضرورة وجود الفن الذى يعبر عن الحياة.. ».

عالم التصوف والدين :

ويبدو المصور عادل المصرى ذا حس دينى مرهف، وتترفف صوفيته على إنتاجه التشكيلي.. إنه يحب الصمت والتغلغل إلى الأعماق الإنسانية.. وعندما يصور الحيوان من ثور وحصان وعنزة، فهو يصوره بعشق الإنسان البدائي.. ذلك الإنسان الذى ملأ جدران كهوفه بصور الحيوان الذى يحيا طوال النهار مطارداً قانصاً له، يدين له بغذائه ودفعه وأدواته وسلاحه وزينته.. ثم صار يرسمه فى خطوط واثقة مبسطة على جدران الأغوار السحيقة من كهوفه حتى يطرد من حوله الوحشة، ويجد فى كنفها الأمن والحماية من ظلمات المجهول.

ويبدو تأثر عادل المصرى بالفنون البدائية أيضاً فى الوقار اللونى الذى يلتزمه فى لوحاته، فألوانه البنية والرمادية المحلاة بالأصفر والأحمر والأسود، مبالغة على أى حال إلى القتامة، برغم أنها ألوان دافئة.

وهو يهتم باللون وليس بالضوء.. ففى أعماله تركيز على الضوء السابغ من العناصر أكثر من التركيز على الضوء الساقط عليها من الخارج.

ويبدو في لوحات عادل المصرى وفرة في الموضوعات، فهو يطرُق البورتريه (بورتريه دراسة أصباغ وزيت سنة ١٩٦٤، وبورتريه دراسة أصباغ وزيت سنة ١٩٦٨، وبورتريه زيت ١٩٦٧، وبورتريه امرأة زيت عام ١٩٦٥، وبورتريه بنت الليل زيت عام ١٩٦٣)، والدينيات (بورتريه يوحنا - زيت ١٩٦٧، والمسيح زيت عام ١٩٦٨، والمسيح الأسود زيت ١٩٦٨)، والطبيعة الصامتة (طبيعة صامتة خامات ١٩٦٧)، والمناظر الطبيعية (الأرض زيت ١٩٦٥) والحيوان (الثور الجريح زيت ١٩٦٠، وثور زيت ١٩٦٨، وثور أصباغ ١٩٦٤، وعنزة دراسة زيت ١٩٦٨، والحصان الأحمر زيت ١٩٦٨)، والموضوعات الإنسانية بصفة عامة (القيد زيت ١٩٦٨، ومأساة الإنسانية زيت ١٩٦٨، وحنين زيت ١٩٦٨، وألم زيت ١٩٦٨، وانحراف زيت ١٩٦٨)، والجسم العارى (عريان دراسة أصباغ وزيت عام ١٩٦٤)، على أنه أيا كان إسهام عادل المصرى في هذه الموضوعات التي طرقها كثيرون غيره من قبل فإنه لا يبدو أصيلاً وجديداً بقدر ما يبدو عندما يختار موضوعاً من صميم حياة أهل البحر، ليستخلص منه أعمالاً فنية جديدة بالاحترام. إن عادل المصرى كفنان سكندري يتجلى على الأخص في «موضوع الصيادين»، وهو يعالجه بنزعة الصوفية والمأساوية فيحدثنا من خلال ألوان داكنة ضبابية إلى حد ما عن التصاق الصياد بقاريه وحياته فيه، بحيث ينغلق العالم عليه وتصير هذه الأخشاب النخرة السوداء، هي عالمه كله.. وفي النهاية قد

يكون في هذا القارب هلاكه، بل وقبره أيضاً.

إن لوحات مثل «الصيد وقاربه» (زيت ١٩٦٣)، و«الطائر والمراكب» (زيت ١٩٦٧) هو ما يمكن أن يقدمه فنان سكندري يبحث بكبد وإخلاص عن موضوع يتفرد به.

عالم الأحلام والأساطير:

ومع لوحات أحمد عزمى ندخل إلى عالم الأحلام والأساطير. كل شيء، حتى مظاهر الحياة اليومية، يكتسى بطابع الحلم الرائق، ويتشرب بألوانه المناسبة. وترقى التكوينات إلى مرتبة الإيحاء بما هو أعمق من الأحاسيس الوقتية، وأبعد من الأفكار العابرة، وتطل اللوحة لا كمجموعة من الملاحظات الدقيقة، بل كشحنة من ذبذبات الروح الشفافة.

ويبدو الحلم على الأخص في المعالجة اللونية، فكل اللوحات تعطى إيقاعاً وذبذبة، وتذكرنا حركة اللون بقماش الشوادر الشعبي. كما يبدو في إلغاء القوانين الطبيعية فيصبح المخلوق الذي يصنعه الفنان أثيراً يفتح على العناصر الأخرى في الوجود الذي يتحرك فيه، فلا يحول الجسد من أن تبدو البيوت والتلال والشجر من خلفه وذلك بفضل شفافية ذلك الجسم الذي يبدو بللونيًا إلى حد كبير، ورافضًا لقانون الجاذبية الأرضية، فيكون مع ما حوله نوعًا من الترابط والحركة. ويتحقق ذلك جزئيًا أيضًا بالشكل الدائري غير الكامل

التمثل في الأقواس وعلاقاتها بعضها ببعض. وتتداخل عناصر المنظور في سيمفونية من التلاق، بين الجو والطائر والمخلوق الإنساني والبيوت والجوادر والشجر، مما يجعل الأبعاد الواقعية قليلة القيمة، كما يصبح البعد الزمني على الأخص غير موجود.

ويستخدم أحمد عزمى خطوطاً مرنة غير متصارعة أساساً، وليس في أجسامه زوايا حادة على الإطلاق. وليس للتحديد الخارجى للشكل قيمة عنده في حين تبدو حركة الخط مهمة. فاليد قد تبدأ بسمك وتنتهى بسمك آخر.. ويستفيد المصور الشاب في بناء أسلوبه بتتابع الوحدات الزخرفية التى عرفها الفن الإسلامى. ويستفيد بالنسيج القبطى على الأخص في إلغاء البعد الثالث والارتكان إلى أسلوب التسطيح، مما يوصل إلى الإيجاء بأن اللوحة إنما هى نسيج مسجاد، كما في لوحته «صندوق الدنيا» سنة ١٩٦٦.. والبعد الثالث في رأى أحمد عزمى يضعف من التصميم المطلوب، لأن التصميم الذى يريده هو «تصميم بنائى» وليس للأشكال من قيمة جمالية إلا في خدمة التصميم فحسب، فالباب الذى في لوحة «صندوق الدنيا» لا يمثل دخولاً إلى المشهد أو خروجاً منه، ولا يحقق بعداً ثالثاً بل هو في التحامه بالمقدمة يحقق التناسق للمجموع.

ويتلشى الواقع في لوحات أحمد عزمى مع بقائه غلالة رقيقة تتشح بها الأساطير. وهى أساطير تحكى عن الرجل والمرأة، عن

الصد والود، التمتع والاقبال، عن العاشق الجسور يخطف فتاة الأحلام، عن «الصيد وعروس البحر»، عن الفارس والجواد، عن «الفتاة والطائر»، و«غزالات القمر»، عن «الساتور»، ذلك الحيوان الخرافي الذي نصفه إنسان، يخرج من البحر يسي حسان الشاطئ بقوة عضلاته وفورة رجولته. في لوحة «الصيد وعروس البحر»، يتمثل التكوين في شكل إنسان طويل هو الصيد في قاربه وشكل إنسان عرضي هو عروس البحر في أسفل القارب، وهى تدعو الصيد إلى أن ينضم إليها ويلحق بها، وهو يتردد بين إغراء المرأة الساحرة وبين عياله وزوجه، فيبدو الكرب والصراع في نظرتة، وهو يجذب شبكته في حين يهمس في أذنيه الصوت الفضى، صوت الجنية خائفة البحارة والصيادين، ممزقة الشباك محطة القوارب والآمال، الباكية عند الصخور تنشد الحب وحرارة القبل، ويعلو غناؤها الشجى في الليالى المقمرة وتلمع جدائلها الذهبية في ضوء النجوم.

وصورة المرأة عند أحمد عزمى مستمدة من حصيلة ذكريات. فهى ليست امرأة واقعية من لحم ودم مثل عاريات محمود سعيد، بل إن فى الشكل تحويرًا واضحًا يقصى كل خلفية جنسية أو حسية ولا يستبق إلا إيجاء بالليوننة والخفة برغم الامتلاء الظاهر. وفى الوجوه مسحة من «الفن القبطى»، وإذا قيل إنها وجوه رومانية وبطلمسية عرفتها الإسكندرية عبر تاريخها، فيجب ألا تنسى أن الفنانين الرومانى والبطلسى فى مصر تأثر وتشرب بالفن القبطى كثيرًا.

يقول الفنان أحمد عزمى فى صدد معالجته للأسطورة أنه يحاول أن يجعل منها تشكيلة وليس أدباً حتى لا يخرج عن مجاله كمصور لغته الخطوط والألوان وليست العبارات والكلمات، إلا أن انسيابية اللحن وانتظام الإيقاع الشعرى، وطلاوة الأملولة، هى أمور تلمسها يسر خلف «اللغة التشكيلية» التى يلتزمها المصور الشاب.

نحو الموضوع العالمى الشامل :

أما عند فاروق شحاتة، فنلتقى بالموضوع العالمى الإنسان بشكل شامل : الجوع، الموت، الحب والعذاب، التحطيم والقتل.

وفاروق شحاتة من أبرز فناني الحفر، وقد مارس بنجاح الطباعة على الخشب الأبيض والأسود والطباعة الملونة، وطباعة الليتوجراف والأوفست والمونوتيب، وكلها خامات لها تكنيك يقبل عليه فاروق شحاتة ويطوعه فى خدمة الصورة، وهو يميل إلى اللوحات ذات الأحجام الكبيرة حتى تأتى الرؤية شاملة وأخاذة.

وكثير من أعماله حازت على جوائز عالمية، عرض فى بينالى إسكندرية من ١٩٦٢ إلى ١٩٦٦، وفى بينالى باريس وأوديسا وموسكو وروما من ١٩٦٥ إلى ١٩٦٨. وقد رشح لتمثيل الجمهورية العربية المتحدة فى بينالى فينيسيا سنة ١٩٧٠. وله مقتنيات فى متحف باريس للحفر وهو متحف يضم أعمالاً لجميع مصوري الحفر فى العالم، ويعتبر مكتبة متخصصة فى هذا الفرع من الفن. كما حازت أعمال فاروق

شحاته على شهادات تقديرية في كثير من المعارض الدولية، ومنها الشهادة التقديرية التي منحت له في معرض الشباب في صوفيا سنة ١٩٦٨.

وكان تعليق الصحافة عن معروضاته في موسكو أنها أعمال فيها تجسيم لمحنة الإنسان المعاصر تجسياً بلغ قمة الدراما وعنفوانها. كما أشارت الصحافة الإسبانية إلى أعماله بشكل ملحوظ عندما عرض مجموعته عن السد العالي في مدريد وغرناطة ما بين عامي ٦٦ و١٩٦٧.

ولا شك أن الدراما صفة ملفتة للأنظار أينما عرضت لوحات فاروق شحاته فهو لا يهتم بالشكل المظهري للإنسان - بلجمه وزيه وزينته بل هو يخوض في أسرار النفس البشرية، ويقف بجانب كل إنسان سحقته بعنف الظروف الاجتماعية والنفسية. ويلجأ فاروق شحاته إلى الرمز كثيراً، ويستعين في ذلك على الأخص بالطير والحيوان ويحمّله بمضمون إنساني زيادة في التعبير، فنجد من طيور الليل البومة بعينها المستديرتين ونظراتها الثابتة، وهي نذير شؤم لارتباطها بالجيف والظلمات. ومن الرموز التي استخدمها فاروق شحاته أيضاً الغراب، والعصفور المقتول أو الجريح وقد أطبقت عليه أنياب قط شرس أو ذئب ضار، مما يشير في النفس إحساساً ممزقاً بسحق القوى للضعيف.

ومن الحيوانات التي يعكف فاروق شحاته على استخدام طبائقاتها الرمزية الضباع والثعالب البرية والقطط غير المستأنسة ونحصر بالذكر في هذا المقام لوحاته «الطائر الجريح» سنة ١٩٦٤، وهي طباعة خشب ملون من مقتنيات متحف الفنون الجميلة بوزارة الثقافة و«الطيور» (خشب أبيض وأسود) و«الضباع» (طباعة خشب ملون).

ولئن كان فاروق شحاته يرقى إلى الموضوع العالمى فهو يستخدم له أحداثاً محلية. فموضوع اللاجئين مثلاً الذى صور به فاروق شحاته كثيراً هو موضوع يستر وراءه شحنة هائلة من الألم الممض، ويحكى مأساة الإنسان أينما كان. فـ «الأساطين» أو «فيتنام» أو «الكونغو» ومن لوحاته البارزة فى هذا الموضوع «القبض» (طباعة خشب أبيض وأسود)، و«طفلة من القدس» (طباعة خشب أبيض وأسود) و«نظرة إلى الوطن السليب»، (طباعة ليتوغراف)، و«الصرخة» (طباعة خشب أبيض وأسود)، و«لاجئة» (طباعة ليتوغراف) وهى من مقتنيات متحف باريس).

ودراما فاروق شحاته أقرب إلى أن تكون دراما صامتة، فهى تتجلى فى النظرات النفاذة المتهمة والشفافة المزمومة والتجاعيد التى تغطى الوجنات الشباحية والأذرع المعروقة، والأصابع المتقلصة فى إصرار وعناد من وراء الأسلاك والقضبان والأسنان المكروزة فى شراسة أو ألم، وذلك كله فى شكل سكونى يتحاشى النبرة الخطابية والحركات

المسرحية التي تؤدي بالعمل الفني إلى الميلودراما. ونخص بالذكر في هذا المقام لوحته «الليل الطويل» سنة ٦٦، طباعة لبتوغراف، «والأم» سنة ٦٦، وهي من مقتنيات متحف باريس. ويتأكد الصراع على الأخضر عند فاروق شحاته من خلال التضاد بين الأبيض والأسود والغوامق من الأخضر والبني والأزرق.

الوجوه غارقة في حزن مأساوي، تغلى وراء قسماها مراجل غضب وازدراء، ولكنها وجوه لأناس لايعترفون بهزيمة ولاتحطم، فإن الأنف والذقن والشفيتين والحاجبين والتجاعيد تكسو هذه الوجوه بصلاية جرائتية، وتنعكس إرادة أصحابها الفسولاذية.. إنهم وراء الأسلاك، محاصرون، فقللوا كل شيء.. المأوى والملبس والأهل.. ولكن الشيء الذي لم يفقدوه هو الإباء والعزيمة.. فمازالت تنضح من القسما كبرياء ليس أمامها سوى الصمود.. فعندما يصل الإنسان إلى نقطة الصفر لا يبقى له إلا أن يقاوم حتى بأظافره التي ينزف من حولها الدم. ويبدو ذلك جلياً في لوحات فاروق شحاته «من خلال الأسلاك» (طباعة مونوتيب ١٩٦٢)، «والأم» (١٩٦٦)، و«وجه من وراء الأسلاك» (١٩٦٥ مونوتيب ملون).

وفي خضم كل هذه المعاناة والنكبات التي حطت على الكواهل وخضبت الوجوه، ما زال يومض بضيض من أمل فيضئ المستقبل في ظلمات الحاضر. فهي وردة صغيرة تمد بها يداً خشتان إلى

إنسانين وراء الأسلاك الشائكة.. ورده أوراقها من فولاذ لا يلين.
رواها كل ما فى القلوب من تصميم، وما فى الصدور من رجاء وثقة
بالمستقبل (لوحة عيون وزهرة - طباعة ليتوغراف) أوها هي قطيعة
صغيرة بين ذراعى امرأة لا يخلو وجهها من وسامة بدائية برغم كل
العذاب والجوع والهلع الذى لوى قسماها فزاعجت نظراتها واتسع
محجراها ٥ وتقوس منكباها ٤ واخشوشنت بشرتها ووجتها.. ولكن
القمر ما زال فى الأعماق يتسلق السماء بعناء وكد.. (لوحة مواساة
طباعة خشب ملون سنة ١٩٦٦).

وما زالت العينان تنظران إلى أعلى، إلى السماء فى إيمان، وعقد
الذراعان على الصدر بإصرار وعزم وشجاعة (إنسانة طباعة على
النحاس - متحف باريس ١٩٦٦).

وحتى الحب عندما يتناوله الفنان فاروق شحاتة فهو يغوص إلى
العلاقات الحزينة والرباط الإنسانى الذى يغذيه ويدعمه الشقاء والفاقة
والمحنة. فى لوحة «المحبين» (طباعة ليتوغراف)، نلاحظ وضع يمد
الرجل برغم خشونتها على كتف الشريكة الحبيبة، والالتصاق بين
جسدى الرجل والمرأة كأنها جسد واحد.. المرأة تعاضد الرجل
وتقف بجانبه تبث فيه القوة والصبر، فهي لا تطلب الحياة الرغدة
والفراش الوثير والثياب الناعمة، بل هناك الحياة بكل خشونتها
وفظاظتها وضراوتها تحوط بهما. ومع ذلك فهما متحدان كصخرة فى
وجه العاصفة.

عالم النقاء والرطوبة والاصالة :

وإزاء لوحات فنانى الإسكندرية الثلاثة الباكّرة نحس بأن ثمة عالماً نقياً رطباً أصيلاً قد هبت نسائمه علينا. إن أعمال الفنان أحمد عزمى بأثيريتها وألوانها المشربة بروح البحر تجعلنا نحيا لحظات فى الإسكندرية، وكذلك عندما يعرض علينا الفنان عادل المصرى، جوانب من حياة الصيادين، وعلى الأخص مراكبهم وأسماكهم وما يحيط على قواربهم من طيور نهمة صغيرة، نحس بأن الإسكندرية ليست مجرد مدينة، بل هى عالم كبير متكامل البنيان.. أما عندما نقف أمام لوحات الفنان فاروق شحاتة، فإننا نحس بأننا أمام الإنسان حقاً.. الإنسان الذى يصرخ ويتهم ويرجو من إخوانه البشر فهماً أكثر وحباً أعمق. وأن أعمال زملاء الثلاثة يمكن أن تكمل بعضها بعضاً.

وتختفى عند فاروق شحاتة، تلك الليونة فى الخطوط التى رأيناها عند زميله أحمد عزمى. فهذا الأخير ينقلنا عبر لوحاته الأثرية إلى عالم الحلم الرقراق حيث تنساب الصور مثل أنغام موسيقية تحملها نسائم فى سكونة الليل. أما فاروق شحاتة، فهو يقف على أرض الواقع الخشنة يخوض فى الطين والعرق والدماء. وإذا كانت خطوط أحمد عزمى قد نخلت من التضاد التراجيدى، فإن خطوط فاروق شحاتة، مثل إبر الشوك وألياف الشجر وجذوع النخيل، مثل خطوات على أرض موحلة. فهو ليس مصوراً غنائياً مثل زميله أحمد

عزى . . . وفي هذا المقام يزداد اقتراباً من زميلها الآخر عادل
المصرى، الذى تنبثق الضراوة التراجيدية عنده لا من خطوطه، بل
من صميم الموضوع المعالج بجملة صوفية.

ولئن كان يخشى على فاروق شحاتة، أن تتحول أعماله إلى مجرد
أكلاشيات وملصقات إعلانية إذا لم يعن باستجلاء موضوعات جديدة
تتصف كسابقتها بإنسانيتها ودراميتها، فإننا نرجو من عادل المصرى وقد
طرق باب عالم يتأجج بأنفاس بشر مكافحين، وينضج بطعم الملح
والصدأ، هو عالم الصيادين وبقواربهم وشباكهم وصيدهم وأسماعهم،
يعواصفهم وأبنائهم ونسائهم المتظرات عودتهم إلى
أكواخهم على الشط، بكل أتراحهم وأفراحهم وآمالهم وإخفاقاتهم -
فإننا نأمل أن يطيل عادل المصرى وقوفه عند هذا العالم الواقعى -
الأسطورى المأساوى معاً، وأن يتخذ موضوع حياة أو على الأقل
يتغلغل إلى أعماقه ليستخلص منه صيداً وفيراً يصلح مادة خصبة
لأعمال كثيرة مقبلة. فإذا كان من أكبر المشاكل التى تعترض الفنان
العثور على عالمه وشخصه، فإن عادل المصرى قد وضع يده على كنز
لا ينضب بهذا الموضوع الذى يجمع بين العالمية الإنسانية والمحلية
السكندرية.

وبالمثل فإن أحمد عزى وقد اختار عالم الأساطير والأحلام مادة
لفنه، فإنه يستطيع أن يثبت وجوده ويكتسب طابعاً مميزاً إذا عكف

على استجلاء الأساطير السكندرية على الأخص، فيقدم تراثاً فنياً
جديرًا بالاعتبار، وما أحوج الفنان في هذا السيل المنهمر من الأعمال
الفنية التي تطالع العالم كل يوم، بل كل لحظة - ما أحوج الفنان
إلى أن يتسبب إلى موضوع مميز يلتصق به ويكرس فرشاته له.

موريس وفاسيلاً فريد وثالثهما الفن

عطاء متوازن، موريس فريد يرسم الطبيعة، وفاسيلاً فريد ترسم الإنسان، وكل من الطبيعة والإنسان في أعمالهما هي مصر. وموريس فريد له قدرة فائقة، وخبرة عميقة بجو مصر، بضوء مصر، بهواء مصر، بتراب مصر، وكل ذلك يطالعنا في بنياته ورماديته وأخضراته. ثم فجأة لطعة من الضوء الباهر.. الأبيض!

وتلعب الشجرة دور بطولة متميز في لوحات موريس فريد، وهي شجرة عصرية تعاني من حصار المدينة. ومن أسفلتها وأسمحتها، ومن سوء المعاملة. تفقد لونها الأخضر، وتكتسى بلون البيشة، فتصبح شجرة حجرية. أو لم نضع جميعاً هكذا في المدينة التي تزحف علينا، وتخرب الأخضر الأصلي الذي بداخلنا؟

في لحظات قليلة عند موريس فريد نحس بأن الهواء أصبح منعشاً في المناظر التي اتسعت، وأفلتت من اختناقات المدينة. وعلى الأخضر على شواطئ النيل، أو مشارف الصحراء، أو عند الغيطان الفسيحة. أما عن الأسلوب فقد هضم موريس فريد أساليب مدارس فنية

عديدة، فوصل إلى أسلوب خاص به حقًا يجمع بين الانطباعية التي تنبهم فيها الحدود الفاصلة بين الأشياء في الطبيعة، وبين التجريدية التي لا تخضع لأسر الشكل المباشر للأشياء، ولكن موريس فريد مازال مخلصًا لأهم ما حبا الله به الفنان المصور، ألا وهو العين المرهفة، والقلب المفتوح، وهل هناك ما هو أغلى من ذلك وأكثر ندرة؟!

أما فاسيلا فريد، فهي تنزل إلى أرض الواقع، وتتقن شخصيتها من البيئات اليومية الشعبية، وتتغلغل بقوة وفهم وحب إلى أعماق الإنسان المصري، وعلى وجه التحديد المرأة المصرية، فتصور الفئانة النظرة البراقة في عين الفتاة السمراء، ذات الشعر المجعد، وترسم التجاعيد والعينين المنطمستين في وجه العجوز التي طحنتها مشاق الحياة وفقرها، فواجهتنا بكل ما في الوجود الإنساني من جلد وصبر برغم كل المتاعب.

لوحات فاسيلا تحية إلى الإنسان المصري، ولوحات موريس تحية إلى الطبيعة المصرية.

تلقت فاسيلا دراستها في بلغاريا، حيث ولدت عام ١٩١٥ في صوفيا عاصمتها. وحصلت على دبلومها من أكاديمية الفنون الجميلة هناك. وبعد ذلك جاءت إلى مصر عام ١٩٣٠ لزيارة شقيقتها التي كانت عضوًا في هيئة التمثيل الدبلوماسية لبلادها لدى مصر وقررت

البقاء في ربوع البلاد. وقد ظلت فاسيلا حتى عام ١٩٦٢ تقيم أودها برسم البورتريهات وإعطاء الدروس في الرسم. وقد لجأت فيما بعد إلى الألوان المائية ومضت تبحث لنفسها من خلال استعمال هذه الخامة عن شخصية متفردة.

وكان موريس فريد بدوره يسلك دروبًا مماثلة، فقد ولد في السادس من أبريل ١٩١٧ بأخيم وتخرج من مدرسة الفنون التطبيقية بالقاهرة. وقد راح يعلم نفسه بنفسه أساليب الرسم ويكتشف لنفسه أسرار التصوير بالأحبار والريشة أول الأمر. وتأثر بسيزان والانطباعيين من قبله، ولكن صعاب الحياة أجبته أن يقبل وظيفة رسام بكلية الآداب بجامعة القاهرة عام ١٩٤٣، حيث الحق بقسم الآثار، وظل يشغل هذه الوظيفة حتى تقاعد عام ١٩٧٧. وما كانت هذه الوظيفة لتترك له وقتًا كثيرًا لكي ينصرف إلى التصوير الذي يهواه. ولكنه مضى يمارس هوايته في أشق الظروف وعلى الرغم من كل الصعاب.

وقد مضت ألوان فاسيلا فريد وخطوطها منذ عام ١٩٦٢ تزداد جرأة وثقة، مستفيدة من تجربتها في تعليم الرسم للنشء في مدرسة الليسيه بباب اللوق، فقد عاينت إلى أي مدى يستخدم هؤلاء الصغار ألوانهم وخطوطهم بطلاقة وحيوية نابغة عن قدرة أصيلة على الابتكار والإبداع. وقد أفادت فاسيلا أيضًا في تطوير أسلوبها خبرتها السابقة في رسم البورتريهات وإن كانت لا تعنى في أعمالها الناضجة

بعد ذلك بإبراز أشخاص معروفين بذواتهم، بقدر ما تعنى بإبراز الشخصية المصرية، وعلى الأخص المرأة المصرية، في يثها ولحظة حياتها الشعبية، وقد خلت أعمالها هذه من العاطفية السطحية لتفسح الطريق للجوهر الإنساني العميق لأنماط تحيا في قاع المدينة. وهكذا أولت فاسيلا على مدى تطورها الفنى اهتماماً أكبر بقوة التعبير معلية ذلك على جمال التعبير.

وفي حين ركزت فاسيلا على الشكل الإنساني انصرف موريس فريد إلى استجلاء الطبيعة المصرية، وإذ يذيب مقومات هذه الطبيعة في لجة من ضوء الشمس الباهر، تنمحي التفاصيل، وتبدو الأشكال كما لو كانت تتجلى للرائى من وراء غلالات، أو سحببات من التراب. ومضى في السبعينات إلى الإيجاء من خلال أسلوبه هذا بالإجواء ذاتها، فتشعر في بعض لوحاته بجو الفسقاط المترب السرطب في الصيف، وطلاوته المبهجة على شواطئ البحر الأبيض قرب دمياط. ويستعين الفنان كثيراً بسكين الألوان لبسط طبقات دسمة من الألوان على سطح لوحته، لا يلبث أن يلجأ بعد ذلك إلى تنعيمها والتقليل من خشونتها بالفرشاة. مع بقاء الانطباع اللمسى سائداً في كثير من اللوحات.

ولا يرضى موريس فريد برسم لوحاته في الرسم، بل يحمل حامله إلى الموقع الخلوى الذى يريد أن يرسم منه، وهو ينجز لوحته في

أغلب الأحيان في جلسة واحدة تستغرق ثلاث أو أربع ساعات. فتظل اللوحة تنبض نبض الطبيعة الحية، ولعله يحتذى في ذلك كله بالمصور الانطباعي الإنجليزي وليام تيرنر، ولا يعود موريس فريد إلى إدخال تعديلات أو إضافات على لوحته مهما صغرت، وإن كان يجب أن يعود إلى ذات الموقع المصور كي يصوره مثنى وثلاث ورباع. ومن مواقع المفضلة التي ينقل منها لوحاته، النيل والقلعة والفسطاط. وهو يعالج هذه الأماكن في لوحاته بتعديل في الإضاءة وزاوية الرؤية والإيقاعات فتبدو كل لوحة كأنها عروس ترتدى ثوب عرس جديد. والكثير من لوحاته يمكن أن يطلق عليها مناظر طبيعية لمدينة القاهرة، وعلى الأخص بعمايرها القديمة وأزقتها الضيقة، أو على ضفاف النيل حيث ترقد القوارب ساجية على أديم لجة تتجادل مع سماء ترابية، وتشيع في أرجائها ضياء شمس مستترة قوية، وقلما يظهر البشر في مشاهد، فإن بدوا فهم بلا هوية، شأن سكان المدن الكبيرة التي تبتلع أبنائها مثل غول جوياء الذي بلا رى ولا شبع يقتات بشراً، وأشجاره أحياناً قد تعرت عن أوراقها وشحب كيانها مثل حال أغلب الشجر في المدن الكبيرة حيث تلقى الإهمال وشقى صنوف سوء المعاملة.

وأول ناقد لأعمال موريس هو فاسيلا، وهو أول ناقد بدوره لأعمالها. وتقول فاسيلا: إنه لشيء طيب أن تكون الفنانة متزوجة من فنان. فن الجميل أن يتجا أعمالها الفنية في بيت واحد.

وبعد تخرج موريس فريد استقر به العزم على أن يصبح فناناً،
وقد قوبل بالنقد المرير واللامبالاة من الجميع.

وقد سأل نفسه مراراً كيف يصبح الإنسان فناناً في مجتمع لا يهتم
بالفن، وليس به متحف للفن الحديث. ولا مرشد؟
وفي جو كئيب مغلق تسوده اللامبالاة بالفن الرفيع، استقر قراره
على التضحية مهما كان الثمن.

وبعد أن وضعت الحرب الثانية أوزارها، حصل على العديد من
الكتب الفنية ذات الشهرة العالمية، وتعلم من هذه الكتب الكثير وكان
أول درس تعلمه من الفنان ليوناردو دافنشي الذي غرس فيه حب
الجمال والسمو الفني، وتربط التكوين والمهارة الفائقة في الرسم.

ومن سيزان تعلم الجدل الفني والصبر بل الجهاد والاعتماد على
النفس، والتعمق في الطبيعة باعتبارها الدرس الأول والأخير للفنان.

وتعلم من رنوار، الجمال والرشاقة وشفافية الألوان، وعشقه لجمال
الطبيعة. ومن ديفي، تعلم اللطف الممزوج بالجمال الصادق والصادر من
أعماق قلبه الطيب، ومن خوجان، حبه للمغامرة والتضحية في سبيل
الفن، وعشقه للألوان الصارخة. ومن رمبرانت، الإنسانية بكل
ما تحمله هذه الكلمة من المعاني السامية وتربط موضوعاته.

ومن حضارة مصر، تعلم خلود العمل الفني الصادق على مر
العصور.

وفي عام ١٩٧٣، سافر إلى لندن بلد المتاحف لمدة شهر كان له الأثر الكبير في حياته الفنية، وشاهد كبار الفنانين العالمين بوضوح، بعد أن شاهد أعمالهم الخالدة في أمهات الكتب الفنية، وخرج من تلك الجولة مبهوراً بما رآه من الاهتمام البالغ بالفن، وتدفق العديد من محبيه من جميع أنحاء العالم لمشاهدة روائعه في أكمل صورته، واهتمام الحكومة البريطانية والشعب بالمحافظة على روائع الإنسان، وكان للفنان الإنجليزي ترنر، أثر عميق في نفسه لمزجه الفن بالشعر، وعلاجه لسطح الصورة بتكنيك يعتبر اليوم متقدماً جداً.

وزار موريس فريد إسبانيا عام ١٩٧٦، وقد ذهبل من انتشار الفن في جميع أنحاء البلاد وعلى جميع المستويات، وتعتبر إسبانيا مركزاً ثقافياً فنياً عالمياً لا يقل عن لندن وباريس أو نيويورك.

وبعد كفاح وجهاد استمر أربعين عاماً، وصل إلى حد العناد، تمكن الفنان من أن يحتل مكاناً مرموقاً في الفن في مصر والعالم، حيث إن أعماله موجودة في مجموعات خاصة في ألمانيا الاتحادية، والولايات المتحدة، وإنجلترا، وإسبانيا، وفرنسا، وإيطاليا، وبلجيكا، وكندا، والسويد، وفنلندا، والأردن، ولبنان، ومصر.

وأقام العديد من المعارض الخاصة، في قاعة محاضرات نادي الإسماعيلية ١٩٥٢ و أتيلية القاهرة ١٩٥٦ و ١٩٥٨ وقاعة الفن للجميع ١٩٦١ وجمعية أصدقاء الشرق الأوسط بأمريكا ١٩٦٢ وقاعة

أخضاتون ١٩٦٥ ومعهد جوتة بالقاهرة ٧٢ و ٧٥ و ٧٨ و ١٩٨١
و ١٩٨٣ والمركز الإسباني الثقافي بالقاهرة ١٩٨٣.

والفنان موريس فريد، يقول إنه لم يتلق أى معاونة من قبل
الجهات الحكومية المختصة ولا من أى جهة رسمية أخرى، ولكنه نال
التعويض والمساندة المعنوية والأدبية من عدد من كبار المثقفين
المصريين والأجانب الذين كان لهم الفضل العميق فى تطوره. وإلى
هؤلاء الذين عاونوه معنويًا وأدبيًا، حاول على الدوام أن يرد الجميل
بأن يهديهم من عالم الفن باقات من قيم الجمال والتفاؤل.

وباب نمر تخلق من الشبه أربعين

عالم من الأطفال.. الأطفال يكبرون ويظلون أطفالاً، في العيون
فضول وحب استكشاف. مازال في القلوب تلهف إلى المعرفة، معرفة
كل شيء، وعلى الدوام. السعادة القصوى عندما يقف طائر، ولو
كان حجرياً، على الأكتاف، النشوة الكبرى عندما تلمس الأنامل فراء
قط، وهي تربت على ظهره، أو عندما تتابعه يتناول بلسانه الوردي
الصغير اللبن من الطبق، أو ترى سمكة الزينة الملونة تسبح في
الإناء. ويظل ذلك الفضول البريء في العيون، عندما تعانين من
الشرفة الهلال يحبو متسلقاً السماء الفضول ترق دأب في العيون منذ
سنوات الصبا إلى سنوات الشيخوخة، وكم ينضح الألم من وراء
فضول العيون، لمعينة المشقة يتدلى من عقدتها طفل كبير، وقد وقف
على خشبتها الطائر صديق العمر وسمير الأيام، يغرد شاهداً على براءة
المشوق في ليل الزمن. ومهما نضح من المآق الألم، فما زال هناك
الانطباع الذي لا يفارق العيون، وهو انطباع الدهشة لما يحدث من
حولها، والاستغراب لما تقع عليه أنظارها. وكما كانت تنظر من قبل
إلى القطعة وإلى العصفور وإلى السمكة وإلى القمر ببراءة ودهشة،

ما زالت العيون تنظر إلى فظاعات الحياة، دهشة غير مصدقة.. دائما
عدم التصديق هذا. وكأنها تقول «غير معقول هذا»، وهي تطالع
بعضها بعضاً بهذه النظرة أيضاً، سواء خلت إلى نفسها تواجهها، أو
خلدت إلى بعضها، أو ازدحم بها المكان سواء في ميدان أو ديوان
أو في قارب صغير.

بل ونحن أيضاً، عندما ننظر إلى هذه الدمى، هذه العرايس،
هذه الأطفال العجوز، أو هذه العجائز التي كبرت وشاخت وهي
ما زالت في طفولتها مثل أقزام تدركهم الشيخوخة فيظلون برغم كل
شيء أقزاماً ظرفاء، نتبين كم برعت حقاً رباب غمر في ابتداع عالمها
التشكيلي، وبناء صرحه بهذه الأشكال الإنسانية التي تجتذب قلوبنا
بتلوينها البديع على الأخضر. وهو عالم من الكارتون. يذكرنا بالأعمال
المتقنة من الرسوم المتحركة لمبدعي هذه الرسوم من أمثال والت
ديزني. وإذا كانت الحركة تتحقق في أعمال «الكارتون» ملموسة، فإن
الحركة في أعمال رباب غمر موحى بها. ولهذا فشخصيات رباب غمر
تومئ ولا تفصح.

ورباب غمر تركز على الشكل الإنساني وقد أدخلت عليه تبسيطات
وتحويلات أريية، حولته إلى أشكال ذات شخصية خاصة بها. وإذا
أردنا أن نحدد السمات المميزة لتلك الأشكال الإنسانية، فنلاحظ أنها
أقرب إلى قطع القماش المقصوبة، على نحو ما يعرف في لغة

حائكات الثياب « بالباترون » وهذا الباترون للجسم الإنساني يتألف من تسع قطع، فللوجه قطعة، والرقبة قطعة، وكل من الذراعين قطعة، وللجذع قطعة، ولكل من الساقين قطعة. وينتهى كل ذراع بكف مثل كف المشط وأسنانه أو بقايا هيكل عظمي لسمكة. والعينان حفرتان صغيرتان غائرتان، والأنف مستطيل نازل بين المقلتين، والفم شرطة، ولا شفاه، والسرعوس في أغلب الأحيان صلعاء، وقلما استطعت أن تفرق بين الذكر والأنثى، في هذه الكائنات التي يسميها الناقد الكبير حسين بيكار بالتوائم، والتي تكاد تتشابه في تكرارية لا تبعث - مع ذلك - على الملل، وإن كانت تثير فيك - وهي تطل عليك من أطرها وتحوطك - بعض الارتباك والخرج. وكأن هذه الكائنات التشكيلية لفرط إنسانيتها هي التي تنفرج عليك ولست أنت وحدك التي تنفرج عليها.

إنك قد تحاول الأنزواء في جانب فإذا غيون هذه « العرايس » شاخصة إليك في تساؤل لا ينقطع، ودهشة لا تكف، فلا تجد بدءاً من أن تستجمع أنفاسك، وتلمم أشتاتك، وتعاود التفرج عليها، في عزم لا يقل عن عزمها، وإصرار لا يقل عن إصرارها، وتثبت أنظارك على هذه الوجوه التي لا تطالعك في وضع جانبي غالباً، وتفضل أن تواجهك مواجهة واضحة سافرة مباشرة.

وعلى الرغم من الأوضاع السكونية التي تثبت فيها هذه الأشكال

الإنسانية، إذ هي في الواقع تطالعك في صمت، مثبتة عليك أنظارها الثاقبة النافذة مثل نحل أسود صغير - على الرغم من ذلك فهي تشر بالحركة وبالصخب في تجمعاتها الزخمة، وفي ردود أفعالها الدهشة من العالم الخارجي الذي يثير فضولها فتقبل عليه، ويصيبها بالدهشة فتسمر إزاءه في حركات وسكنات أقرب إلى الطقوس المسرحية.

وتنضوى تشكيلات رباب نمر على هندسية تعبيرية غير مباشرة، عرفت من خلالها أن تقود العين عبر تشكيلاتها وفراغاتها، وتحقق بها الحوارات التي هي عنصر أصولي في تكويناتها الملونة. وقد استطاعت أن تنثر في أرجاء لوحاتها تلك الأشكال الإنسانية النمطية، وتحسن توزيعها، مثل راقصات باليه تتجمع وتفرق وتدور وتراجع وتتقدم، ثم تنسحب وتعود للظهور، تلزم جانب اليمين أو جانب اليسار. تتصدر المسرح أو تبتعد إلى أغواره. وذلك على إيقاع نغمات تتحكم فيها قائدة. أوركسترا، تنفث في «توائمها» من أمومتها حنائاً، فتمتلئ هذه الكائنات الكارتونية بدفء الحياة الذي تنبض به بشرتها الملونة بشتى الألوان المتناسقة. ففي أطر هذه «الكائنات اللاواقعية» التي تكون في لحظة من لحظات تخلقها مجرد أشكال تفرغ رباب نمر براعتها الفائقة في التلوين.

عادل السيوى ومنقاه الاختيارى

يمضى أغلب البشر يجتزون حياتهم على ما هى عليه، يدورون ويدورون فى دائرة لا مخرج لهم منها، مثلما تدور الجاموسة المعصومة العينين مربوطة إلى ساقية.

ويطيب هذا النمط من الحياة لهؤلاء البشر. بل هم يؤهلون له، ويدربون عليه منذ نعومة أظافرهم، بل وفى هذا المسار يكتب للبعض النجاح والشهرة، بفضل ما حصلوا عليه من شهادات أو يؤدونه من خدمات.

وقد كان عادل السيوى واحدًا من هؤلاء الناس العاديين الناجحين السعداء. تخرج فى كلية الطب، وتخصص فى الأمراض النفسية والعصبية ومارس مهنته الإنسانية بنجاح ردحًا من الوقت، أما الفن فكان «عشيقة المقدسة»، يخلد إليها فى أوقات الفراغ، يستجمع ويجلد فى رحابها قواه الروحية، ليعود إلى حياته اليومية يحياها فى توازن وبلا اختلال، مؤديًا ما لقيصر لقيصر وما لله لله.

يتقاضى مرتبه المضمون شهريًا، ويلتقى بأصدقائه فى المقاهى وفى

الأتيليه ويقراً ما يشاء قراءته، ويتجول أينما حلا له التجوال آمناً إلى
بيته وعمله وصحابه. ومنذ ما يقرب من ست سنوات أقام عادل
السيوى معرضاً ناجحاً للوحاته فى أتيليه القاهرة. وكانت ألوانه
الزرقاء على الأخص تم عن الروح الحاملة التى ينطوى عليها كيانه.

وأدخل معرضه ذاك فيستقبلنى بابتسامة ودود، وإذا يمضى بنا
الحديث عن لوحاته يبين لى كم هو فنان متواضع طموح، مثقف قرأ
الكثير من الأعمال، وحتى أعمالى أنا قرأ بعضها وذكرنى بها. وعلى
الأخص مقطوعة نثرية بعنوان (الإناء) نشرت لى بمجلة «المجلة» منذ
سنوات وطواها النسيان، فأسرتنى روح ذلك المثقف المفتقد، الجياشة
بالمعرفة والفكر والعاطفة.

وينفض المعرض الأول. ويختفى الدكتور عادل السيوى من أوساط
الفنانين بالقاهرة، ولا يستلقتنى ذلك، فلا بد أنه قد انغمس فى
عمله وصرفته انشغالاته عن هوايته الفنية. فهذا حال الدنيا.
وأتلقى بعد طول الغياب دعوة لحضور معرضه الثانى بأتيليه القاهرة.
أيضاً. وأسمع عن حمل إلى الدعوة أخباراً عن عادل السيوى. لقد
هجر الطب، وكرمى حياته للفن. ترك كل شىء هنا وارتمى فى
أحضان روما وميلانو بإيطاليا، وراح يدرس التصوير والسينما فى معاهد
تلك البلاد فقد أبى عليه أصحاب المستشفيات هناك أن يوزع أيامه
وساعاته بين الطب وشىء آخر. فراح يشتغل بالترجمة لإقامة الأود،

وانغمس في التجربة الفنية أو المغامرة الفنية إلى أقصى حد.
بقاعة المعرض استقبلني عادل السيوى وقد بلغ الآن من العمر
اثنين وثلاثين عامًا. بكل بساطة وبإل مستريح وثقة بالنفس أراى
لوحاته. لوحات ضاربة، لا يستقر لها قرار، تلقت ضربات الألوان
تارة بالفرشاة، وتارة بسكين الألوان، تتماوج خطوطها وتتولى وتتصاعد
في حركة لولبية. لاسكونية في لوحاته. كل جزئية تنضح بالقلق
والتوتر. وتذوب حدود الأشكال في عتمة الليل رب الأسرار
والغوامض. النظرات شاردة، شاخصة إلى بعيد، سارحة، والأوضاع
تم عن الالتاق، العزلة ضربت أطناها بين بشر مورس عليهم قدر من
التخريب والتشوه، ربما بسبب قهر ما أو ربما كآثر لعوامل التلوث
الذى تفرضه حياة غير لائقة في مدن صناعية، تنقياً النفايات
والأدخنة، بل وربما أيضاً الغبار الذرى، هذه المخلوقات المفتة المتأكلة
التي يعلو وجوها طبقات من الصناج أو القار، تثير تساؤلات عن
مفهوم الجمال، وتقطع بأن عادل السيوى إنما يؤمن بأن الجمال ليس
قيمة تشكيلية بحته بقدر ما هى قيمة إنسانية. ومن الزائف أن
تعرض اليوم أنماطاً من الجمال قد خلست من بصمات ما يعانيه
الإنسان في زماننا من ويلات الحروب، وكوارث الطبيعة، والضغط
الاجتماعية التى تصل إلى حد الاستغلال ومصر الدماء، والتجارب
العلمية الرهيبة، والرعب من مستقبل قد يتحول البشر أجمعين فيه
إلى ضحايا لا يقلون تشويها عن مشوهى هيروشيما. وهكذا تسترد

شخصيات عادل السيوى اعتبارها لكونها المعادل الموضوعى للإنسان الحديث، الذى يجب ألا ينخدع بأقنعة المساحيق والبدار والعطور التى تخفى وراءها وجوهاً لا تقل دملة عن وجه «دوريان جراى» بطل الرواى الإنجليزى أوسكار وايلد صاحب الرواية المشهورة بذات هذا الاسم.

ويدخل الفنان حسن سليمان ويبدى احترامه بفن عادل السيوى، ويسجل ملاحظة على قدر كبير من الصحة، فقد انتهى على حد قوله عصر المفردات المؤداة بأعلى درجة من الإتقان والصحة، وأصبح الأهم اليوم هو الصديق فى تقديم هذه المفردات. فقد تشف رسماً لماتيس ولا يبق فيه من ماتيس شيئاً، وقد تشف هذا الرسم فتضيف إلى مفردات ماتيس الكثير. فالمعول عليه فى الفن هو «نفاذ البصيرة»، أو «القدرة على الفهم، أو بعبارة أدق هو تجاوز حدود المدرك الحسى المباشر. ويشير الفنان حسن سليمان إلى لوحات عادل السيوى الذى افتتح معرضه الثانى يوم الرابع عشر من أبريل ١٩٨٥ ويقول: «تجد فى هذه الأعمال الكثير من نفاذ البصيرة، وتجاوز الحسية المباشرة. فى هذه الأعمال الكثير من التغلغل إلى أعماق الحقيقة. وهذا ما يجعلها أصيلة، ومستحقة للأهتمام».

ذهب عادل السيوى إلى إيطاليا. ترك الأرض الوادعة العطوف إلى أرض خشنة، من الصعب على الفنان أن يشق طريقه فيها، فهى

امتلات بالفنانين وما عادت تتقبل المزيد. ذهب عادل السيوى يبيع الماء فى حارة السقاين. يقول فى كلمة بالكاتالوج : تدهمنى- هناك- مدن منسقة للاستلاب، وعواصم للتشويه المنظم « حللت » فى بلاد تشهر الحرية فى وجه البشر كسيف العدو الحذر. بهذه الكلمات يعبر الفنان عن « منقاه الاختيارى ».

وبعد أن كان معرض عادل السيوى الأول يفصح عن قدر من الرومانسية وتتردد عنده إيقاعات من قصائد غنائية تنزلق على مياه النيل الساجية، بلا دوامات تفرق، أصبحنا فى معرضه الثانى أمام لوحات يمكن أن نصفها « باللوحات الضارية » وهى تفترس الرائى وتسد عليه الباب أمام أى ميل للبحث فيها عن الوداعة أو الرقة. وتضحى أعمال هذا الفنان الطيب نماذج من « فن القسوة »، مما يذكرنا بمفاهيم الشاعر والمنظر المسرحى الفرنسى انتونين آرتو، الذى ترك بحياته المحترقة وآرائه فى الفن بصماته على الدوق الحديث كله، وليس فى مجال المسرح وحده. يقول عادل السيوى : « حاولت أن أرسم لوحة للابتهاج والرقص المباح، لكن الظل الذى غمرنى وإيقاعات التوجس النامية كانا يسلهان دائماً هذه الأسطح المتواضعة كى أصرخ فيها للضوء أن ينهر فوقنا، ليمسح غخاوفنا، ليغسل هذا الكون، حتى يشرق اللون ويأتى زمان البشر »، تحس إذن كم أن هذه الشخصيات مقصية إلى عزلتها، تجتر عذاباتها التى تمزق كياناتها فتتناثر أو توشك على ذلك، وتتحرق فى أتون « كون يدور فى عكس اتجاه ».

الفرصة الممكنة»، وبرغم ذلك فإن نظراتها متأبية لا تستجدي إشفاقًا، بل ترجو فهمًا. إنها «كائنات تقاوم وترفض الانتفاء»، وإن كان هو الوضع المفروض عليها.

ومتى استغرقنا في لوحات عادل السيوى، التى يمكن اعتبارها أيضًا أحلامًا أو تذكارات لا تمت بصلة إلى «حوادث مباشرة»، فلإننا نجد عادل السيوى ما زال يعتمد فى لوحاته على المادة الأساسية التى يرتكن إليها عمل الطبيب النفسى ألا وهى «العقل الباطن»، ولكنه قد ترك العنان لنفسه كى يمضى مع تيارات اللاشعور دون محاولة منطقة هذا النشاط الإنسانى أو تبريره أو تسيبه فهذه المنطقة هى أداة الطبيب المعالج، أما الفنان ولو كان طبيبًا، فهو يترك نفسه تستحوذ بالهواجس والإرهاصات «فقى القم حنين طويل للصرخة، وفى اليد ارتعاشة الأصابع رغبة فى التواصل والاقتراب»، إنه لا يكبح جماع اندلاقات العقل الباطن بمنطقتها وتفسير غوامضها من أجل الوصول إلى علاج، بل هو يترك لذلك العقل الحبل على الغارب، فيجرفه بعيدًا، ويرتضى الفنان هذه المغامرة، التى هى صورة مصغرة لمغامرته الحياتية الكبرى، ألا وهى أن يكسر قيود المجتمع التى تكبل يديه وقلميه وفكره وعواطفه، وأن يمضى هائمًا فى أرجاء هذا الوجود بلا زاد للطريق، أو بوليصة تأمين للأيام السود، مستعدًا لأن يستغنى عن كل شىء فى سبيل أن يحيا حرته كاملة، وأهم جوانب هذه الحرية هى

حرية الكيان، أى حرية الإبداع، وهذا هو الفنان الحق لا يخضع
لإملاءات من أحد ولا يعتد إلا «بأوتوماتيته» هو.

يقف الدكتور عادل السيوى أمام لوحة، ويشير فيها إلى إنسان
راقداً، وقد خرج من ورائه كلب أسود ينبع. ويقول لك الفنان بكل
بساطة: «هذا كلب وهذا رجل راقداً» فأقول له بمعلومات وخبرتي
الشخصية المتواضعة: «كنت في فترة من عمري أحلم بكلب يطاردني،
وأظن أنه هرب منه، وهو يحاول اللحاق بي وعقري، إلى أن أستيقظ
من حلمي مبهور الأنفاس منزعجاً. وظللت أعاني من تكرار هذا الحلم
إلى أن قال لي أحد الأطباء النفسانيين، إنك تعاني من مشكلة تخشى
منها، أو من عدو تتوجس منه خيفة، وما إن عرفت أساس هذا
الحلم الكابوس وسببه حتى تلاشي من عقلي، وما أصبحت أراه في
أحلامي». وهكذا بعملية تحليل نفسي صائبة تعرفت على منطق هذا
الكابوس، وإذا عقلته شفيت منه. فيهرع عادل السيوى لي رأسه،
ويقول: «أجل هذا الكلب يبدو في حلم»، واسترجع لوحات هذا
الفنان فأتين أنها في أغلبها كانت منذ أول الأمر لا تمت إلى أرض
الواقع بصلة، بقدر ما كانت وثيقة الارتباط بالأحلام والكوابيس
والرؤى. فتلك الشخصيات المشوهة المحوكة هي كتلك التي تبدو في
الأحلام. وبالأخص يزيدني تأكيداً من ذلك الإضاءة المستخلعة في
اللوحات، فهي ليليات بالأخص يسود فيها الأسود والأزرق والرمادي،

ثم لمسات من إضاءة باهرة خفية، وهذه الأحلام أيضاً تذكرن بكثير من قصائد بودلير وعوالمه الجحيمية، وسريعاً ما تفد إلى الذهن أيضاً شذرات من جحيم دانتي، فشخصه بلورها تتقلب في أتون ليلي متأرجح بنيران الظلمة، باحثة عن عتبات المطهر.

وفي هذه المشاهد تنمحي الطبيعة أو تكاد. فالشخص وهو في العموم تعاني عزلة موحشة تتحرك في غرف مقفلة لا تطل على عالم خارجي أبداً. وإذا ما تحققت في هذا العالم المصمت الزخم بأنفاس بشر منفيين، إطلالة على شجرة، الابنة البكر للطبيعة، فإن هذه الشجرة ستتحول إلى جسد فقد نضارته الطبيعية، وتضحى ما يكاد يشبه الأعمدة والمواسير المتلوية. بل وربما ضيق المكان الخناق على تلك الشخصيات التي هي من سقط المتاع، نسيت في اندفاعه هذا العصر الاستهلاكي نحو المتع الزائفة، مهما بدت براقه مغلفة بورق السوليفان الرقيق - ضيق المكان عليها فانزوت في مجرد أركان معتمة تزيد من إحساسها بالانفصال والوحشة، مما يثير في نظراتها الشاردة السارحة إلى بعيد أحاسيس التمرد، وتجعلها منسحقة مشوهة بين عزلة تشدها إليها وواقع تفر منه، هو «واقع القهر المعلن»، ومع ذلك تمضي محاولة «أن تفلت من ربتها».

على أن هذه الشخصيات المقصية عن الطبيعة والعالم الخارجي، تكون في أغلب الأحيان قد جلبت إلى عزلتها بحيوان مستأنس مدلل

تستعين به على مغالبة وحشتها.

أسأل عادل السيوى «هل عرضت فى الخارج من قبل؟»
فيجيبني «باستثناء بعض الأعمال التى اشترك فيها فى معارض جماعية
لم يقدر لى إقامة معرض خاص بعد» ولكن عينيه لا تلبثان أن
تلمعا ويقول: «أشعر بأننى فى المستقبل القريب سوف يكون لدى
حصيلة من الأعمال التى تسمع لى أن أقول بها شيئاً».

أحمد زغلول فنان عائد إلى الوطن

١٢ يونيه ١٩٦٥

أحمد زغلول

لقاء بعد سبعة عشر عاما

كنا جيراناً في محرم بك. بإسكندرية.

كان متفوقاً علينا جميعاً. قدرته على التعبير الفني كانت هائلة.

قراءاته كانت واسعة، وكان ذواقة للموسيقى. كان متفوقاً في كل شيء

يتم إلى الفن بصلة. كان متحمساً للجمال. يشهد بذلك صلاح

طاهر في المدرسة، ووانلى في مرسى، بعد الظهر. وربما كان الوحيد

فيما الذى آمن بأن الرجل يستطيع أن يكرس حياته كلها للألوان،

وأن يستغنى عن كل شيء. عن المال.. عن المرأة.. عن الصحة..

عن النجاح.. في سبيل الفن.

زرتة في بيته.. دخلت حجسته.. أكداً من الكتب..

والأوراق.. وبأعلى الدولاب تمثال لمخلوق عزيز عليه.. البسومة..

عينان واسعتان. ومنقار أبيض.

عام ١٩٤٨ تخرج في كلية الآداب ورحل. ترك كل شيء. ترك

الثروة التي ورثها والأصدقاء.. والبيت.. والأمان.. تترك النجاة
السهل السريع ورحل.

ربما كان الأمر مفهوماً إلى حد ما، شاب طموح يذهب، ليحصل
من فرنسا على شهادة أعلى ويعود إلينا؟ كثيرون يذهبون.. ويعودون
بشهادة هي خير ضمان. لكنه رحل.. ولم يعد.. لم يبحث عن
شهادة.

فقد.. ترك نفسه يضيع.. انقطعت أخباره.. تخبط.. سار في
الطريق الذي يسير فيه من لا يريد أن يقف عند رؤيا قاصرة..
صعد الدرجات من أولها.. وعندما بلغ السطح ألقى بنفسه إلى
الأرض.. صور.. وصور.. أهرق ألواناً.. وغطى ورقاً وقماشاً
بمخلجات فؤاده. ثم قام بتدريس التصوير. وعاش من فنه.. في بلد
ليس البلوغ فيه سهلاً.. باع الماء في حارة السقاين.

ثم ضاع منه كل شيء.. رحل إلى إسبانيا.. تضور جوعاً..
ومرض.. كان على شفا الموت. وأخيراً.. تذكّره من صديق في
مصر.. وعودة إلى بلده.. وإلى مدينته.. الإسكندرية. قال له
الصديق القديم: كيف لم تدب الشيخوخة إلى قلبك؟ لماذا لم يبيض
شعرك؟ ألا تقترب من الأربعين مثلنا؟

لم يجب

لمعت عيناه

ابتسم

والشيء الذى يستأهل الإعجاب فيه حقاً.. تلك الابتسامة
المتحدية.. المستهزئة.

السحنة المتعالية فى تواضع. الثروة تبدد لا يهم. الصحة
تضيع.. عليها اللعنة.. العمر يفوت.. لينهب إلى الشيطان.. شيء
واحد أقوى من كل ضياع وتبدد.

صخرة لا تتكسر برغم الأمواج التى تصفعها وتغرقها.. الروح..
الروح العطشى على الدوام. هذا هو الأول والآخر.. الرحيل
والعودة.. وربما الرحيل من جديد. لا يهم إلا الجناحان.
سينحت نسرًا يفترس أفعى.. تحية لوطنه.

ضعدت مع الصديق القديم للوصول إلى بيته المنعزل ذى الشرفة
الخشبية الحمراء طريقًا طويلًا.. يلفه الصمت.. يكاد يكون خاويًا
من المارة.

فتح لى الباب.

مد إلى يده مرحبًا..

أصابع بيضاء ليست نحيلة..

وأظافر علقت بها بقية من لون..

يد «أوريسيسوس» آخر عائد إلى أتياكا» أخرى...

جلسنا فى البهو.. الشمس فى طريقها إلى المغيب والظلال تزحف

على الحوائط وعلى البساط. وعلى المقاعد الكبيرة.. لم يضىء
مصباحا.. لم يكف عن التدخين..

غليونة ينطفئ.. يشعله.. ينفث دخاناً أزرق.. ينطفئ.. والحديث لا ينقطع.. نهض معي إلى غرفة مجاورة فسيحة.. وأشار:-
هذه قطع من الحديد.. مختلفة الأشكال.. بقايا الخرطة في مصنع الصديق الذي أرسل إلى التذكرة.. رأيته تلقى مهمة.. قررت أن أستخدمها.. لم لا؟ بنيت منها كل هذه التشكيلات التي تراها.. قطع الحديد أختبر إمكانياتها الجمالية.. ثم ألصقتها بالغراء على لوحة حديدية أيضاً.. استخدم الألوان في طلائها أحياناً.. لكن القطع الجيدة عندي هي تلك التي لا أستخدم فيها اللون.. أتخشى كل إخفاء لطبيعة المادة المستخدمة.

وما هذه؟

- اه.. إنها مسامير.. وتلك عظام استاكوزا.. وهذا زجاج مكسور.. وغطيان كوكاكولا.. وهذه عظمة ساق.. وتلك أهداف أم الخلول.. كل الأشياء المهمة.. لا يجب أن تهمل.. هي ما أستخدمه في تكويناتي.. كل بحسب صلاحيته الفنية.. يجب أن تكون لك قدرة على الربط بين الأشكال.. هذه القطعة المعلقة من الحديد يمكن أن تكون تارة ورقة شجر.. وتارة ذيل سمكة وهكذا.. هذه القدرة تكتسب بملاحظة الطبيعة.. وبالتدريب الطويل.. يجب أن تمر بالتصوير.. ثم بالنحت.. حتى تكتسب سيطرة على الأشكال.. ومتى اكتسبت هذه السيطرة أمكنك أن تمارس هذه الطريقة الفنية الجديدة.. أمكنك أن «تحوّل» الأشكال.. وتلاعب بها

من خلال عملية «تداع جمالى» .. هذا المسار .. انظر .. يمكن أن يكون عين سمكة .. كما هو فى هذه القطعة هناك .. ويمكن أن يكون منقاراً، لتلك البومة هناك .. كما يمكن أن يصير غلباً .. متى راعيت أيضاً نسباً ومقاييس لازمة .. عامل التناسب .. عامل حيوى فى طريقتى .. لاحظ أننى لا أقلد الطبيعة وأنقل أشكالها بحذافيرها .. إننى أستوحى فحسب .. انظر تلك المطاردة بين الحوت والأسماك .. وتلك المعركة الدامية بين حوتين .. أرجو أن تحس بحركة الالتفاف .. بمرونة الجسد المهاجم .. ثم لاحظ التفكك الذى اعتور جسم الحوت المجروح .. انظر قوة المتصر .. وتفكك الهزيمة .. كل شيء فى الفن يمكن أن يتحول إلى شيء آخر .. بل يمكن أن ينقلب إلى ضده أيضاً .. عين الفنان المدرب تستطيع أن تنفذ إلى الفوارق .. وتعرف كيف تستفيد منها فى بناء تشكيلى ..

- هذه الطريقة .. طريقتك .. ليست تصويراً .. ليست نحتاً .. وليست بالطبع حفرًا ..

- كلا .. كلا .. إنها طريقتى أنا .. يمكننى أن أسميها «تحويلات» «ميتامورفوزيس» هذه الطريقة لها صلاحيات ضخمة فى مجتمع صناعى .. فى المجتمع الصناعى نفايات كثيرة .. ولا بد من استخدام هذه الفضلات .. لقد فكر أهل الصناعة فى ذلك .. والفنان يجب أن يسبق .. هذه عبقرية الفن .. يبدأ هو على الدوام ..

وصاح الصديق القديم من البهو:

- عرض على أحد الأشخاص هذا الصبلح أن أشترى منه جمجمة.. كانت مدهونه باللون الأسود. هل كان يعنك أمرها؟
- ولماذا طلاها، هذا الغبي؟ لماذا يهوى الناس أن يخفوا طبائع الأشياء؟ لماذا لا يقولون كل شيء يظهر على حقيقته؟

بحار أزميرالدا حداد

١

انطباعية وحشية مع قدر عميق من البدائية.
معرفة ذكية بالتجارب الطبيعية في الفن الحديث، استخدمتها
أزميرالدا حداد لتتوصل إلى ما تمناه بيجماليون، وهو أن تمنح الآلهة
الحياة لثمناله، ولذلك فإن أعمال أزميرالدا، وعلى الأخص «مشهد من
لبنان» خلال الشباك المفتوح على الشط والبحر البعيد، وصلت إلى
أن تكون حية مليئة بالأنفاس والنسمات والحفيف والأزير، وأيضاً
بروائح الملح والمحار والرمل الندي. في «الشباك» فكرة عبقرية لتطعيم
بيوتنا الكثيرة بمحوائها الأسمتية بنبضة حياة.. من الضلفتين المفتوحتين
أحسننا بأننا نعيش لا داخل لوحة، بل داخل الطبيعة ذاتها.

٢

يصل الفنان بالنسبة لبعض الأشياء أو لبعض الظواهر، ولتعمم
قائلين يصل الفنان بالنسبة للطبيعة، في بعض الأحيان لا إلى أن

يرسمها من الخارج، وهو شأن الأغلب الأعم من ممسكى القلم والفرشاة، بل إلى أن يحيا هذه الأشياء والظواهر، أو بعبارة أعم أن يحيا «الطبيعة». وهذا ما يحدث بالنسبة لازميرالدا حداد. إنها لا ترسم البحر، بل هي تعيش البحر، إنها لا ترصد البحر بعينيها، بل تنبض بأمواجه وعواصفه وشواطئه الساجية أحيانا في دفء أصبحت الصيف، إنها تتنفس البحر بأسرعته وأسمائه وطحاله وطيوره المهاجرة. ويتأكد هذا إذا نظرنا إلى لوحاتها «رقصة الأشعة»، فهي ليست منظرا طبيعيا فحسب، بل هي نبضات زرقاء لازوردية، هي التجسيم التشكيلي لروح البحر، وكى نتأكد أيضا من تمكن أزميرالدا من موضوعها الذى عاشته بكل أعصابها وحواسها وفكرها، نقف مليا عند تلك اللوحات التى تحررت من الألوان، من ألوان البحر التى هى أول ما يلصق بعين المصور التسجيلي، ونجد أن الخيش قد نبض بجرأ، ونطق بجرأ، وتغنى بأغنية البحر، ألا ترى معنى أيها المتفرج الذواق أن البحر قد ملك حواس أزميرالدا، وصارت له لسانا تتحدث عنه بأدق وأعمق أسرارها؟!

٣

باقتدار ترسم أزميرالدا البحر، بل ببساطة وتلقائية. لا تخشى أزميرالدا الألوان، ولا تهاب التلوين، تقذف الألوان على سطح لوحاتها، وتحرك فرشاتها بطلاقة وحيوية، وحتى لو كان اللون أحمر، أو

أى لون «هما بعد عن ألوان البحر المعروفة، فهو عن البحر يعبر
وبقوة يعبر. هذه القوة في التعبير، مصحوبة بطلاوة الموج الذرى يغسل
ويطهر، والهواء البحرى، المحمل برذاذ الزبد المتطاير، تتشغل لوحات
أزميرالدا من فتور المنظر المدام. فهي عندما تعود إلى سرورها الأثير
تكرره بإيمان عميق، حتى لنلمس علاقة عشق روحى بين الفنانة
والبحر بكل فتوته وعنفوانه وبرأته، فأزميرالدا من الفنانة اللاتى
ما إن نذكر موضوعاً حتى يرد إلى الذهن تواتر أسمهن. ومن فرط حبها
للبحر، ترشق وتلصق وتطعم سطوح لوحاتها ببعض من مخلفاته، من
رمل، وطحالب، وقواقع، ومراكب صغيرة خشبية. وعلى الرغم من
أنها بهذه المعالجات لسطوح لوحاتها تتجاوز الأطر التقليدية لفن
التصوير، فإنها تبقى على كثير من مذاق البحر فى لوحاتها. فالشاطئ
حبات رمل ملصق، والمراكب غالباً ما لا تكون مرسومة، بل
ماكينات خشبية صغيرة تثبت ببراعة على سطح اللوحة. وهكذا نقرب
بعض الشيء من فنون الكولاج والريليف. ولكن لم لا، والفنانة
تتوصل من ذلك إلى إعطاء تأثيرات أشد وقعاً فى نفس المتفرج؟

وتختار أزميرالدا لتصوير البحر مناظر جديدة بالتأمل، ففي بعض
الأحيان تصور البحر من حلق، وكأن الفنانة طائر نورس يرفرف فى
السماء ويطل على البحر من عليائه. وفي بعض الأحيان لانتبين نقطة
ارتكاز للفنانة عندما تصدت لتصوير منظرها. وغالباً ما يكون

تصويرها لمنظر البحر في هذه الأحوال من نافذة في مبنى بأعلى جبل
أو على سفحه. ترنو منه إلى البحر وتدخل معه في حوارها الدائم.
وبالذالك البحر، الذي ملك حبه قلب أزمير الداء، فقد حولته
رمزاً، رمزا للحياة والموت، وأضحت بعض مراكبها تمخر عباب هذا
البحر صغيرة متضائلة في رحلة إلى الخلود والأبدية.

سعيد الوتيرى ولوحة الكلم

١

الانشغال القومى

إن «الكلم» كصناعة استطاع أن يثبت وجوده في مصر، عبر مراحلها الفنية المختلفة منذ العصر الفرعوني، حتى أنه نسب إلى مصر ذاتها في فترة من فترات ازدهاره، فسمى «قبط» لما امتاز به من جودة كمنتج مصري صميم.

والكلم كصناعة تتوافر خاماته في مصر، مما يمكن أن يحقق له الاكتفاء الذاتي المتطلب لنهوضه وتواصله، فالصوف والقطن والكتان خامات موجودة في مصر، والصوف يستخدم في «اللحبات» المستمرة أو غير المستمرة حسب التصميم. أما «السداء»، فتستخدم فيها الخيوط القطنية أو الكتانية حسب الرغبة، ومن ثم يؤكد توافر هذه الخامات نجاح الكلم كصناعة مصرية، على أن الذى تحتاج إليه هذه الصناعة هو الأسلوب المتطور الذى يعتمد على فكر يغير من رؤية المقتنى أو المشتري للكلم، كمنتج تتوافر فيه مواصفات جمالية تجعله سائغاً

ومرغوبًا. وهنا تلعب الناحية التصميمية المستفيدة من الزخارف والوحدات التشكيلية المرتبطة بالحضارات التي مرت بها مصر من فرعونية وقبطية وإسلامية وحديثة - تلعب دورًا مهمًا يساعدنا على استخراج تصميمات نابغة من البيئة، ومرتبطة بأصول الحياة المصرية ذاتها، بتقاليدها وعاداتها التي لا يمكن البعد عنها، وبهذا يتحقق الارتباط الوثيق للكلم بتراثنا القومي، الذي من خلاله يمكن الوصول إلى العالمية، وهذه مقومات أى فن أصيل يفرض نفسه من خلال المحلية المطورة بالتعمق فى دراسة أصول وتراث المجتمع ذاته، والانتقال به إلى المعاصرة من خلال أشخاص يتوافر لهم حب وطنهم، فينتقل العمل إلى العالمية بالتالى.

لماذا اخترنا الكلم كموضوع :

وقد بدأ الكلم كصناعة، يدخل حقل المنافسة الضاربة وغير المتكافئة، مع بعض المنتجات المستوردة التي لا تتناسب مع طبيعة حياتنا أو تكويننا، مثل الموكيت، فتصميمات الموكيت مستوردة بما لا يتناسب مع تراثنا كما أنه لا يتناسب مع الإمكانيات المادية للإنسان المصرى البسيط. على حين يمكن من خلال قلة تكلفة الكلم أن توفر المنتج الجيد الذى يناسب دخل الإنسان المصرى متى تأق لصناعة الكلم الأسلوب المميز للتصميمات التي تعطيه الفرصة أن ينافس مثيله من المفروشات المستوردة. وقد ظلت الحضارات الفنية

المتعاقبة على مصر غنية بالعناصر الزخرفية التي تتبع لفنان الكلم أن يبتكر الوحدات التشكيلية التي تجمع بين معاصرة التجريد وأصالة عادات وتقاليد مجتمعا القومي. وبذلك تتطور جماليات الكلم مرتقية به إلى مستوى اللوحة التشكيلية، ذلك أن اللوحة ليست تلك التي توضع في إطار وتعلق على الحائط فحسب، بل أن ثمة لوحات مرتبطة بأرضيات البيوت التي تأوينا، وتتمثل في أعمال الكلم المتطورة، إذ لا شك أن الإبداع في اللون والشكل في صناعة الكلم يفي بحاجة جمالية مؤكدة في حياتنا القومية.

فالكلم غُيِّطَ حقه لوجود بدائل مستوردة فيها ذوق مِرتفع، فلماذا لا نضع هذا الذوق في الكلم بالإضافة إلى ما لدينا من تراث عريق، ثم يسهل بعد ذلك لقلّة تكاليفه أن يقتنيه الغنى والفقير على حد سواء؟ ولن تستطيع البدائل المستوردة الأجنبية بعد ذلك منافسة الكلم، لأن الكلم معمر لوجود تعاشقات نسجية بين الطولية والعرضية. كما أنه يتميز بسهولة تحريكه وتنظيفه، على عكس الموكيت الذي تمتلئ وبرتة بالأتربة التي يتصف بها جونا. كما أن تنظيف الموكيت باستمرار يقلل من كمية الوبر الموجود على سطحه، وهو ما لا يحدث للكلم عند تنظيفه. هذا فضلا عن أن الموكيت إذا دخله اللون والشكل ارتفع سعره وصار أغلى من الكلم.

الينابيع

الفنون الإسلامية :

استعار الدكتور سعيد الوتيرى للوحات الكلم من « الفنون الإسلامية » الوحدات الهندسية والتكوينات الناتجة عنها في أشكال مثل « المشربية » وفي إحدى لوحاته قُرب الفنان بين الخطوط الرأسية في أشكال النخيل وبعض الحروف العربية مكونًا من هذه الخطوط تشكيلا مقروءًا على مساحة تتبادل فيها « الأرضية » و « الشكل الناتج » ، وظيفة إعطاء مساحات هندسية مختلفة من مستطيل ومربع بأحجام مختلفة. وقد سمى الفنان لوحة الكلم المعلق هذه « بسم الله الرحمن الرحيم » ، وقد عرضت بمعرضه الأول بالمركز الثقافي المصرى بروما في سبتمبر ١٩٧٩ .

وقد طور الدكتور سعيد الوتيرى تصميماته للكلم فانتقل من « التصميم الكلاسيكى » المتج على مر العصور، والمرتبط بإيجاد « كنار » و « صرة » و « تماثل » بمقدار الربع داخل المساحة المراد تنفيذها، واستخدم الوحدات الزخرفية الإسلامية من معين ومسدس وخلافهما، في تحقيق تصميم مرتبط بأصول تنفيذ الكلم، ولكن بتركيبة جديدة

يعتمد فيها التصميم على التوزيع اللون في المساحة برؤية ذاتية تؤكد من حيث المضمون مقومات الفن الإسلامي من استمرارية الشكل في طول المساحة وعرضها، ولكن مع البعد عن إعطاء «كنار» للشكل الناتج، وكذلك البعد أيضاً عن الصرة والتماثل داخل المساحة.

وقد سبق للدكتور سعيد الوتيرى أن قام بعمل تصميمات مرتبطة بالأسلوب التقليدى للكلم بصفة عامة، ولكنه حتى فى هذا المجال أيضاً، أضفى ألواناً غير مسبقة فى عمل الكلمة على القطع أو اللوحات التى صممها، مستهدفاً بهذا التجديد تحقيق متعة وإثارة للعين، وكان ذلك على الأخص بوضع اللون الأزرق السهاوى إلى جانب اللون الأسود، واللون البيج على تفاصيل المساحة التى انصب عليها التصميم. وهذه الألوان لم تكن مألوفة، لافى الكلم الإسلامى بصفة خاصة، ولا فى الكلم بصفة عامة، إذ أن الألوان التى كانت سائدة من قبل هى الألوان الطبيعية للصوف، وهى البنى والأسود والأبيض.

وقد ساعدت هذه «الاستمرارية» التى أدخلها سعيد الوتيرى على تصميماته، بعد الاستغناء عن «الكنار» و «السرة»، على إضفاء التغيرات اللونية على الوحدة ذاتها بطول المساحة كله وعرضها. ومن ثم يتيح ذلك للمقتنى أن يوظف لوحة الكلم فى الديكور الداخلى للمساحة المراد وضع الكلم فيها، مادام أن استمرارية الوحدة

المستخدمة والتنوع اللوني المتاح لها يعطى الفرصة للحصول على مساحات متغيرة شكلا ولونا حسب الرغبة في توظيفها.

البيئة :

وقد استقى الدكتور سعيد الوتيرى فنان الكلم كثيرا من تيماته التشكيلية من « البيئة » أيضا. وقد استهوته على الأخص منطقة الوادى الجديد، فأخذ من واحتى شندى والقصر بعض أشكال عمائرهما، وصاغها في تصميمات للكلم برؤية ذاتية، ليس فيها تمييز بين أرضية وشكل ناتج، مؤكدا القيم الجمالية للعلاقات الخطية الهندسية.

كما استقى الدكتور سعيد الوتيرى من البيئة لوحته الكلمية « تنعيم لوني » (عام ١٩٧٩) وفيها تأثر بأشكال الزرع والقلل المتراسة في الخلاء، موحية بعلاقات خطية، استنبطها الفنان من ذلك التراص بإيقاعات لونية وكثافات للخط بأشكاله وحركاته المختلفة، محققا من خلال ذلك تكويناً مؤدياً للاتسجام والتنوع فى الشكل الناتج، ومرتبطا أشد الارتباط بالخلفية. وعن طريق التباين اللونى المؤدى بالأزرق والأسود والأحمر والأبيض امتلا السطح بالإيقاعات.

وقد تأثر الدكتور سعيد الوتيرى بأشكال الصخور الموجودة فى نوعيات كثيرة من بيئتنا، ومنها ما هو موجود داخل الماء، كما فى صخور جزيرة فيلة بأسوان، أو فى سلسلة الجبال التى تربط بين

سفاجة وقنا. فهذه الصخور أوحى للفنان بأشكال تجريدية حقق من خلالها تصميمات تعتمد على حركة الخط بتنويعه داخل المساحة وتوزيعه لونياً، مما يحقق مرة أخرى تقارباً وثيقاً بين الأرضية والشكل.

الشعبيات :

ومن « الشعبيات » استهوت الدكتور سعيد الوتيرى صورة كل من « بائع العرقسوس »، و« رجل النقرزان »، و« فرسان التحطيب »، وقد نفذ هذه الرؤى فى ثلاث لوحات كليمية. وكان مما استهواه فى هذه الرؤى الشعبية حركتها وغنائيتها. وقد تطلبت منه مقتضيات الكلم - أى مقتضيات الأداة التى نفذ بها لوحاته - أن يعتمد إلى كثير من التبسيط فى الأشكال والاحتفاظ بالجوهر الشعبى الكامن فى هذه المشاهد اليومية. ففى لوحة « بائع العرقسوس » استوقفه جريه الدائم سعياً وراء رزقه، فعبر عن هذه الحركة فى خطوط معادلة لها، وهى خطوط دائرية بصفة عامة. يبين من خلالها موضوع اللوحة فى شكل بائع العرقسوس وطفل بجانبه يشترى منه. وقد أفرغ الفنان بهجة الموضوع والمذاق الحلو لعصير العرقسوس فى ألوان زاهية يغلب عليها الأحمر والأزرق والأخضر. ولم يهمل الدكتور سعيد الوتيرى جانباً يهتم به الفنان الشعبى عند الاعتناء بحاجياته المستخدمة فى حياته اليومية وتجميله لها برؤيته الذاتية، مستخدماً فى ذلك الوحدات الزخرفية المرتبطة بعقائده وتقاليده. ويتضح ذلك فى اللوحة من خلال الحزام

الحامل لزلعة العرقسوس، حيث استخدم الفنان الشعبي المثلث في تجميل شكله. وإذا دققنا التأمل في مضمون تلك الوحدة الزخرفية وما تعنيه لدى الفنان الشعبي، فسوف نتبين أنها استخلمت كحجاب لإبعاد الحسد، وجلب الرزق، فهو إذن ليس تجميلاً فحسب، بل هو تجميل موظف توظيفاً عتائدياً. وقد عمد الدكتور سعيد الوتيرى في هذا المنطلق أيضاً إلى إضفاء اللون الأخضر على هذه الوحدات الزخرفية الشعبية، مجتهداً بذلك للتعبير عما يرمز إليه هذا اللون من محصول وفير، ورخاء يتمناه بائع العرقسوس بعد يوم من العمل الشاق.

وإذا انتقلنا إلى لوحة «النقرزان»، فسيتأكد كثير من الأفكار التي سبق أن تعرفنا عليها في لوحة بائع العرقسوس بالنسبة للجوهر الشعبي، وتعمد التركيز تحاشياً للتفاصيل، اعتداداً بإمكانات الأداة المستخلمة، وهى «الكليم» على أن الفنان في لوحته هذه يعنى من خلال بعض جزئياتها - مثل الأعلام الخضراء ذوات الأهلة - أن يعبر عن الحقبة التاريخية التي ذاعت فيها لعبة النقرزان، التي انتشرت أو كادت تندثر اليوم، وظلت ذكرى قديمة من ذكريات طفولة الفنان وما سمعه ممن حوله الذين مضوا يحكون عن هذه اللعبة وأبطالها جبابرة الشوارع والأسواق والشوادر، وعلى الأخص في الأعياد والمواسم.

وفي لوحة «النقرزان»، نلاحظ اهتمام الدكتور سعيد الوتيرى بتحقيق التوازن الذى هو عصب اللعبة، إذ يحاول اللاعب أن يبقى العصا واقفة على جبينه أطول وقت ممكن، وقد استوجب تحقيق هذا التوازن أن يفتح اللاعب ذراعيه مما يضيق على هيئته الإنسانية مزيداً من الجمال التشكيلي. كما وضع الفنان فى العصا الواقفة على جبين «رجل النقرزان» الألوان ذاتها الشائعة فى سرواله المنبسط مع انقراج ساقيه، مما يزيد من تأكيد التوازن المستهدف من لعبة النقرزان.

ولنلاحظ المعالجة الشعبية الحميمية فى زخرفة العصا والصديرى والسروال، فهذا اللاعب أو الفنان الشعبي يعنى فى المقام الأول بتجميل أدواته التى يستخدمها وهى العصا. كما يهتم بأناقته المتمثلة فى السروال المزركش والصديرى ذى اللونين.

وقد شغل الدكتور سعيد الوتيرى فى لوحته هذه - على خلاف لوحة «بائع العرقسوس»، ولوحة «التحطيب» التى سيرد ذكرها - بخلفية اللوحة، التى أودع فيها مشهد الحى الشعبى ببيوته ومآذنه. وقد اهم الفنان بالروابط التشكيلية بين الوحدات المستخدمة فى اللوحة، سواء فى الخلفية أو المقدمة، وعلى الأخص فى الحوار المتناغم بين المثلثة والعصا. وكان استخدامه للون أدواته فى التمييز بين مساحة وأخرى سواء كانت بيوتاً أو أرضية أو انقراجة سماء، والتأكيد على الشكل المطلوب إيضاحه للمشاهد.

ومن المعالم التي تشيع في الأحياء الشعبية الزينات المعلقة، وعلى الأخص الأعلام الصغيرة الملونة الخفاقة التي تتدلى من حبال تمتد بعرض الأزقة والدروب. فإذا ما تماوجت من نسمة هواء أشاعت في الأرجاء البهجة. ولم يفت الفنان سعيد الوتيرى أن يستفيد من هذه الزينات في تكوينه الشعبي، فأضاف إلى لوحته الكليمية حبلين مدلين بعرض اللوحة تتماوج عليهما سبع رايات صغيرة خضراء. وهذان الحبلان بما عليهما من أعلام في امتداد عرضي يحققان للوحة أثريين يمكن إيجازهما في الآتي : أولاً : تصبح اللوحة ذات ثلاثة أبعاد بدلاً من بعدين وإن هذا ليس بالأمر السهل تحقيقه في لوحة الكلم بصفة عامة. البعد الأول : يتمثل في اللاعب الراقص، والثاني : يتمثل في الحبلين والأعلام الصغيرة، والثالث : يتمثل في بيوت الخلفية. وثانياً : إن الأعلام الخفاقة تثير في قلب المتفرج الإحساس بالتمايل والتأرجع الذي يؤديه جسم الراقص، حتى يتوصل إلى أن يحقق للعصا اتزانها فوق جبينه.

وإذا انتقلنا بعد ذلك إلى لوحة «التحطيب»، سنجد أن سعيد الوتيرى قد عمد إلى التبسيط الشديد في شكل كل من اللاعبين، فالجلباب مثلث، وكفه مثلث يتلاقى بأعلى الجلباب. ومن هذه المثلثات الأربعة يتكون تشكيل متماسك يقترب في النهاية من المربع، ولكنه ليس مربعاً أصم، بل هو مربع ديناميكي، مشحون بحركة تطرد السأم الذي قد تحدثه في الرائي كتلة المربع المصمتة. وقد اختار

الفنان للوحة الكليمية لحظة مؤثرة في لعبة التخطيط، وهي اللحظة التي يحقق أحد اللاعبين انتصاراً أو تفوقاً على اللاعب الآخر الذي وقع على الأرض. ومع ذلك، فقد مضى هذا الأخير لا يعترف بهزيمته ويدود بعصاه ضربات عصا الآخر المنكب عليه. إن المباراة مستمرة برغم لحظة الانكسار المؤقتة. فهذا الشكل يتحول برغم تبسيطه الشديد - والبالغ في الوقت ذاته - من مجرد تصوير لمبارزة، إلى تصوير صمود يتحلى به الرجل الصعدي، أي الإنسان المصري الأصيل.

وقد حقق سعيد الوتيري التناغم في الشكل أيضاً من خلال تقابل اللون الأحمر الذي اصطبغ به جلباب أحد المتبارزين واللون الأزرق الذي اصطبغ به جلباب المتبارز الآخر. أما الوحدة فتتحقق في العمامة الخضراء التي يرتديها كل من اللاعبين.

٣

المعاصرة

التسطيح :

وجدير بالذكر أن «لوحة الكليم» لا تحتل البعد الثالث بصفة عامة، ولذا فقد وجب لها «التسطيح» مع مراعاة تحقيق التوازن في

المساحة ككل. وهو التوازن الذى حققه النساج التقليدى عن طريق الإتيان بالرحلات المتألفة داخل الإطار وقد استفاد الفن الحديث بصفة عامة من معطيات فن الكليم على مدى العصور، فقد عزز الفن الحديث أفكاره عن التسطيح الذى استغنى به عن البعد الثالث بعطاءات فن الكليم على الأخص.

التجريد :

يفصحى «التجريد» الذى أصبح من سمات الفن المعاصر ضرورة وحلاً لجماليات الكليم، الذى يحتاج صانعه إلى تصميمات تتسم بالتبسيط والتخلص من التفاصيل التى لا تتناسب مع إمكانات التنفيذ على النول.

وقد كانت «التجريدية» فى مقدمة الأساليب المعاصرة التى استفاد الدكتور سعيد الوتيرى من عطاءاتها فى لوحاته للكليم. ذلك أن التجريدية فى نظره تضع يدها على «جوهر الأشكال»، وهى إذ تستبعد التفاصيل، تصل إلى خطوط بسيطة مؤكدة لأشكال بذواتها، وذلك سواء بالنسبة «للتجريدية الهندسية» أو «التجريدية التعبيرية» أو «الحرية» وقد كانت التجريدية الهندسية على الأخص، على صلات عميقة كما نعرف بالفن الإسلامى الذى اهتم «بالجوهر» وهو فى نظره «الروح» وليس الماديات اللامتناهية فى أشكالها الظاهرية.

وقد انجذب سعيد الوتيرى إلى المصور التجريدى الهولندى بيت

موندريان (١٨٧٢ - ١٩٤٤) وتابع تحركه من «الواقعية البصرية»، متمثلة في شكل شجرة إلى تبسيط شكل هذه الشجرة. ثم الإيغال في حذف تفاصيلها حتى وصل تصميمها في النهاية إلى مجموعة خطوط رأسية وعرضية متقاطعة استطاع من خلالها، وبإضافة أقل القليل من اللون، أن يحصل على الشكل المجرد المعبر في الوقت ذاته عن ساق الشجرة وأغصانها وأوراقها بأسلوب متميز.

وقد كانت بعض موضوعات سعيد الوتيرى المنفذة بالأسلوب التجريدي في أصلها الواقعي شكلاً من أشكال العمارة المصرية القديمة، تمثل في أعمدة معبد الأقصر، أو شكلاً من أشكال العمارة القديمة في الواحات (راجع لوحاته «ذكريات»، «تكوين بنائي»، «الواحات» وقد عرضت بالمركز الثقافي الفرنسي بمصر الجديدة في فبراير ١٩٨٢) ومن أعماله المنفذة بالأسلوب التجريدي الحر نشير إلى لوحته «تنعيم لوني»، المستمدة من منظر طبيعي لمجموعة من القلل والزلع المتراسة بجوار بعضها في مكان بسواحة «القصر» بالوادي الجديد. وقد سبق الإشارة إلى هذه اللوحة عند الحديث عن مؤثرات «البيئة» في الرؤية التشكيلية لسعيد الوتيرى.

ولوحات الفنان هذه تقوم على تحويل المناظر في الطبيعة والبيئة المصرية، وتصعيدها إلى أشكال تجريدية بعدت الصلة بينها وبين أصلها الواقعي، بل إن بعضها، مثل تلك المستمدة من الصخور،

يمكن أن تصل إلى أن تصبح «أشكالاً خرافية»، وقد تأكد ذلك في لوحة «حيوان مائي»، (المعرضة في قاعة أختاتون في يناير ١٩٨١). وتمضى بذلك أعمال سعيد الوتيرى هذه مبتعدة عن تجريدية موندريان ورفاقه وتلامذته الهندسية، لتقترب من تجريديات أخرى «فانتازية» نجدها عند بول كلي (١٨٧٩ - ١٩٤٠) وجوان ميرو (١٨٩٣)، وفرانسيس بيكابيا (١٨٧٩ - ١٩٥٣) وغيرهم من ذوى الخيال الوضاء من فنانى الدادية والسريالية والتجريدية. ومن أعمال سعيد الوتيرى التى ينطبق عليها هذا الوصف لوحته «أكروبات»، (التي عرضت بقاعة المركز الثقافى الفرنسى بمصر الجديدة فى فبراير ١٩٨٢)، وكان أصلها مستمداً من البدوامات الهوائية وتأثيرها على رسال الصحراء، فبدت. لوحته فى شكل خطوط دائرية لولبية ملتصقة ببعضها. وقد ملئت بعض الفراغات بالألوان.

وفى لوحة سعيد الوتيرى «تشكيل سمكة»، نجد مزيجاً من الأسلوبين «التجريد الهندسى» و«التجريد الحر». وتمثل الأول فى التدرج اللونى للخطوط الأفقية المعبرة عن المياه وأعماقها، مبتدئاً بالأزرق الغامق، فى الأعماق، ومنتهاً بالأزرق الفاتح عند السطح المعرض لضياء الشمس. كما نجد التجريد الهندسى يتمثل فيما هو داخل السمكة، حيث صُوِّرت المعدة والأمعاء بما يؤول إلى حركتها الميكانيكية. أما بالنسبة للتجريد الحر فيتضح فى الخطوط الرئيسية المعبرة عن شكل السمكة مقسمة إلى رأس وظهر وذيل، فقد رسم

هذا الشكل يتجلى حرة تؤكد استقلال الشكل عن أصله الواقعي في الطبيعة كما أن هارمونية الألوان المتقدة تنبع عن الخيال البحت، والإحساس الذاق للأحياء المائية. ولهذا جاءت تسمية اللوحة (تشكيل سمكة)، أصدق في التعبير عن حقيقتها مما لو كانت قد سميت «سمكة».

وفي «تجريداته»، يتحاشى سعيد الوتيرى «الزخرفيات» التي ينفر منها «التجريد» بمفهومه المعاصر، ولكن الفنان يعتمد في كثير من الأحيان إلى التوفيق في اللوحة الواحدة بين أكثر من أسلوب، كأن يوفق بين «التجريدية الهندسية»، و«التجريدية الحرة»، وهو لا يجد غضاظة في ذلك، إذ أن الأمر يحتمل التزاوج بينهما.

٤

الرؤية الذاتية

وأيا كانت المصادر التي يستقى منها الدكتور سعيد الوتيرى رؤاه الفنية، فإنه يضئ هذه الرؤى صياغة ذاتية، إذ أنها تنصهر بداخله قبل أن تخرج إلى حيز التنفيذ الفعلي. وقد يكون من هذه الرؤى ما هو مخزن بداخله منذ فترات طويلة، قد تصل إلى سنوات الطفولة أو الصبا، مثل الرؤى الشعبية الراجعة إلى أيام اللعب في الحارة، وتكتسى رؤى الفنان عندما تخرج إلى حيز التنفيذ بأسلوب معاصر

مصطفى بما مر به من خبرات دراسية أو ثقافية تنامي يوماً بعد يوم
بمداومة الاطلاع والملازمة والانفتاح على الخبرات الجديدة في مصر
والخارج. وكلما تقدم العهد على الرؤية في وجدان الفنان صارت أكثر
أصالة، إذ أنها بالحب والمعايشة في الأعماق تصبح أكثر نضجاً. وقد
أثرت دراسة الدكتور سعيد الوتيرى الأكاديمية على رؤاه، فقد ضبطت
مسارها وصوتت من اتجاهها، مخلصاً إياها من كثير من التخبط الذي
كان يرافقها في البداية. ويقول الفنان في هذا المقام (حديث شخصي
جرى يوم الجمعة ٥ من أغسطس ١٩٨٣) «إن اهتمامات الناس
الذين درست بينهم، وزياراتي المتعددة لمراكز الإشعاع الثقافي في إيطاليا
مثل فلورنسه والفاتيكان، بجانب مراكز إشعاع في بلاد أخرى منها
هولندا وفرنسا واليونان، أيقظت بداخلي حاسة البصر. فأصبحت
شئت أم أيت مشاهدًا جيدًا للأعمال الفنية. وبمثل هذه المعاشية
تتضح للإنسان جوانب لم يلتفت إليها من قبل، حتى وإن كان دارسًا
لها دون إحساس» ويمضي الفنان سعيد الوتيرى فيقول: «وإن أريد
أن أحقق في لوحة الكلم أصالة ذلك المنتج المصري العريق، بما
يتناسب والإمكانات المادية للسواد الأعظم من أبناء شعبي. وبخاصة
أن خامات صنع الكلم متوافرة في بيئتنا. وشيء من الإجداد في
التصميم يمكن أن نقدم للجمهور منتجًا جيد التشكيل رخيص الثمن،
يمكن اقتناؤه في المنازل والمكاتب ودور العمل، والاستغناء عن البدائل
المستوردة، الغير المصرية الأصل».

المحتوى

صفحة

- الصديقان : يوسف كامل وراغب عياد ٧
- حسنى البنات وموعد مع المنظر الطبيعى ١١
- رمسيس يونان وحوار المستحيل ١٤
- سعد كامل والفنون الشعبية ١٦
- حامد ندا ورحلته الفنية ٢٦
- صبرى منصور من الخلب الجارح إلى ليل القرية ... ٣١
- على دسوقي وأغنية حب ٤٠
- زينب عبد العزيز وضياء سيناء ٤٨
- سيد سعد الدين صانع الأحلام ٥٢
- كمال السراج مبدع شخصية ٦١
- فرغلى عبد الحفيظ والدمى ٦٤
- داوشتاشى والزخارف الخوشية ٦٨
- البهجورى شاعر الحياة اليومية ٧٠
- صفوت عباس ورومانتيكية القبح ٧٤

صفحة

- عز الدين نجيب واللعبة ٧٧
- مصورات في عام المرأة ٧٩
- البحر والأسطورة ودراما الإنسان
(عادل المصرى، أحمد عزمى، فاروق شحاتة) ٨٥
- موريس وفاسيلا فريد وثالثهما الفن ٩٩
- رباب نمر تخلق من الشبه أربعين ١٠٧
- عادل السيوى ومنفاه الاختيارى ١١١
- أحمد زغلول فنان عائد إلى الوطن ١٢٠
- بحار أزميرالدا حداد ١٢٦
- سعيد الوتيرى ولوحة الكلم ١٣٠

١٩٨٧ / ٢٩٥٥	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٠٢-٢٠١٣-٢	الترقيم الدولى

١ / ٨٦ / ٢٤٨

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

اقرا

بهذا الفعل الجميل (اقرا) : تدعوك
دار المعارف إلى قراءة تراث هذه السلسلة
العريقة .. بأقلام كبار كتابنا .. لتعيش
معهم .. كما عاش الآباء والأجداد ..
وتكون في مكتبك موسوعة متفرقة في فروع
المعرفة المختلفة .
وإيماناً منا بأن القراءة هي أقصر
الطرق إلى الوعي والثقافة .. فقد يسرنا لك
ذلك في إخراج جيد .. وسعر زهيد .

١٠ / ٧٧٨٥٠٣

ح

اقرأ

عادل السّادى

الفنون الدرامية



دار المعارف

اقرأ

[٢٨]

الفنون الدرامية

عادل السنادى

الفنون الدرامية



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الهدايا

- إلى رمز العطاء بلا حدود.
- إلى شمعة الفكر التي أنارت لنا طريق المعرفة، وما زالت تنير الطريق لنا وللأجيال القادمة.
- إلى من ذاب في عمله من أجل تلاميذه فنسى نفسه في خضم العطاء العلمي.
- إلى أستاذي الفاضل:

الدكتور/فخرى قسطندي

وإذا كان كل من زرع حصد فهذا الكتاب المتواضع حصاد
بسيط جدًا لكثير جدًا زرعتموه

المخلص

عادل النادی

١٩٨٤/١٠/١

مقدمة

كتابة النص الدرامي، أو الدراما بين المسرح والسينما والإذاعة والتلفزيون أو كيفية الكتابة لكل مجال من هذه المجالات الأربعة؟ هذا هو موضوع الكتاب.

وبما أن المسرح سبق الفنون الأخرى - السينما والإذاعة والتلفزيون - بآلاف السنين، فأرى من واجبي أن يكون المسرح صاحب الصدارة دائماً في أي فرع من فروع الكتاب، حيث يجب أن أتبع التسلسل التاريخي لنشأة كل من هذه الفنون، وبعد الحديث عن المسرح سيكون دور السينما حيث بدأت تظهر على مستوى العالم في أخريات القرن الماضي وأوائل هذا القرن. ثم الإذاعة التي بدأت في العشرينات من هذا القرن. وآخر ما ظهر من هذه الفنون هو التلفزيون، والذي ظهر في الأربعينات..

فإذا اعتبرنا أن أسس التأليف واحدة، فمن الطبيعي عندما

يختلف الوسيط لابد أن يكون هناك أوجه اختلاف بين كل وسيط وآخر، وكذلك أوجه اتفاق. بالإضافة إلى ما يجب أن يكون موجوداً من صفات مميزة لكل وسيط.

فكيف يحاكي المسرح مشاهديه؟ وكيف تحاكي السينما مشاهديها؟ وكيف تحاكي الإذاعة مستمعيها؟ وكيف يحاكي التلفزيون - أحدث الوسائل - مشاهديه؟

هذه هي التساؤلات التي عندما أفرغ من الإجابة عليها أكون قد انتهيت من الكتاب، ولكن هل يمكن لأى إنسان تنقصه موهبة التأليف أن يكتب مسرحية لمجرد أنه قرأ هذا الكتاب؟ إن المؤلف الذى يظن أن فى وسعه أن يكتب مسرحية مثلاً وفق ما جاء فى الكتاب، ومن خلال تلك القواعد والأسس، يركب رأسه، فتلك قواعد تقليدية، وعليه هو أن يدركها، ثم يكتب من خلال أعمال عقله وليس من خلال القواعد. ثم يترك ما كتب للنقاد، عسى أن نصل إلى أساليب جديدة فى الكتابة، ومذاهب فنية وأدبية جديدة، دون التوقف على أساليب أو مذاهب معينة قد توارثناها.

فى التمهيد للكتاب سأتناول نشأة الدراما منذ العصور البدائية وحتى أرسطو، حيث قام بتعريف الدراما ونظّر لها. وذلك كمدخل عام لموضوع الكتاب.

ثم يجيء موضوع الكتاب. بداية بالعناصر التى يتكون منها النص الدرامى أو التمثيلى، ويبدأ بتمهيد حول تعريف المسرحية،

والمصادر التي يستقى منها الكاتب موضوعاته، ثم أربعة أبواب:
الباب الأول: وعنوانه الحوار. وهو يتكون من أربعة فصول
هى: الحوار فى المسرح، الحوار فى السينما، الحوار فى الإذاعة، ثم
الحوار فى التلفزيون.

والباب الثانى: تحت عنوان الشخصيات، ويقع فى ثلاثة فصول:
الشخصيات فى المسرح، الشخصيات فى السينما والتلفزيون،
والشخصيات فى التمثيلية الإذاعية.

أما الباب الثالث: فعنوانه الحبكة، وهو من أربعة فصول:
الحبكة (العقدة) فى المسرح، بين الحبكة والسيناريو فى السينما، الحبكة
فى الإذاعة، وبين الحبكة والسيناريو فى التلفزيون.

أما الباب الرابع: فخصصته للموسيقى والمؤثرات الصوتية
والمناظر. وهو من أربعة فصول أيضاً: الموسيقى والمؤثرات الصوتية
والمناظر فى المسرح، ثم فى السينما، ثم الموسيقى والمؤثرات الصوتية فى
الإذاعة، والفصل الرابع والأخير حول الموسيقى والمؤثرات الصوتية
والمناظر فى التلفزيون.

فأسأل الله أن يوفقنى فيما أنا بسبيله.

والله خير موفق

عادل النادى

القاهرة فى ١/١٠/١٩٨٣.

تقديم

نظرة تاريخية عامة على كلمة دراما

«إن كلمة دراما مشتقة من الفعل اليوناني القديم (دراؤ) بمعنى (أعمل)، فهي تعني إذن أى عمل أو حدث سواء فى الحياة أو على خشبة المسرح^(١) فإذا نظرنا إلى كلمة «دrama» على أساس أنها عمل أو حركة أو حدث فهي محاكاة، لأن المحاكاة تشتمل على العمل والحركة والحدث. وقياساً على ذلك، هل الإنسان البدائي عرف الدراما، أم أنها لم تنشأ إلا مع بدايات العصر الإغريقي؟

من أجل الإجابة على هذا السؤال لابد أن نلقى نظرة سريعة على الأزمان السالفة لنبحث عن بدايات الدراما فى التاريخ البشرى.

(١) د. إبراهيم سكر (الدراما الإغريقية)

الناشر: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة سنة ١٩٦٨، ص ٣

إن الإنسان البدائي أو إنسان ما قبل التاريخ، كان يعيش في صراع مستمر مبرر مع قوى الطبيعة من حوله، وذلك من أجل الحصول على ضرورات حياته، من شيء يأكله، ومكان يأوى إليه، وشيء يستر به عورته. وقد عُرف من الإنسان البدائي أنه كان يهوى محاكاة الطبيعة، حيث كانت تلك هواية مفضلة لديه، وقد ساعده على ذلك أنه إنسان يمكن أن يقلد أصواتاً ما، وحركات ما، وإشارات ما، لأنه إنسان يحمل صفات تختلف كثيراً عما حوله من حيوانات. ولما كان الإنسان المتحضر في الزمن الحاضر - الحديث - يعبر عن انفعالاته المفرحة والمحزنة أيضاً بطريقة غريزية بواسطة أفعال عملية، فمن الطبيعي أن يكون الإنسان البدائي بالرغم من قلة محصوله من أوليات الكلمات الأساسية، قد عبر عن الانفعالات نفسها بالفرحة أو بالحزن بطريقة لا تختلف كثيراً عن إنسان العصر الحديث، إذا أخضعناها لقانون التطور. وقد أورد أرسطو نفسه في كتابه فن الشعر، «إن المحاكاة أمر فطري موجود للناس منذ الصغر، والإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنه أكثرها محاكاة، وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة»^(١).

ومن البديهي جداً أن تكون الحركة الموزونة هي إحدى الوسائل الشائعة في التعبير عن أعماق مشاعره في ذلك الحين، ويرجع ذلك

(١) أرسطو طاليس (فن الشعر) ترجمة: د. شكري عياد.

الناشر: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٧، ص ٣٦

إلى أن الطبيعة نفسها من حوله هي التي أوحى إليه بذلك، فقد رأى الطبيعة تتحرك حركات إيقاعية، متمثلة في حركات الأمواج المائية، وتموجات الحقول تداعبها الرياح، وظاهرة شروق الشمس وغروبها، ثم ظهور القمر واختفاؤه في نظام ثابت، حتى دقائق قلبه كانت وما تزال تحمل سمة الإيقاع^(١)، فكان من الطبيعي أن يدفع ذلك بالإنسان البدائي لخلق الحركة ويعبر عما يخامر من فرح وبهجة، ومن هنا يكون الرقص هو وسيلة التعبير الأولى في فن الرجل البدائي. ذلك الرقص الذي «يحاكى الخلق والانفعال والفعل بوساطة الأوزان الحركية»^(٢).

وكان على الإنسان البدائي أن يصرع الطبيعة من أجل البقاء، فكان لابد أن يجد طعام يومه، فكان يخرج ليصطاد الحيوانات، وعندما يعود بعد اغتنام فريسته فرحاً، يبدأ في محاكاة ما فعله مع الحيوان حتى اقتنصه وعاد به ظافراً، بحركات صامتة، أليست محاكاته الصامتة هذه تمثيلاً صامتاً؟ محاكاته لمن يشاهدونه، ومحاكاته لطريقة صيده لهذا الحيوان، أليس في هذه المحاكاة صورة مبسطة للدراما؟ بالطبع تعتبر هذه المحاكاة - لدى الإنسان البدائي - بداية

(١) شيلدون تشينى (تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة) ترجمة: دريق خشبة، الناشر:

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة (د ت) ص ١١.

(٢) كتاب (فن الشعر) ص ٣٦.

لنشأة الدراما، ولكن في صورة مبسطة، حيث إن عناصر الدراما لم تكتمل بعد آنذاك. صحيح إن المسرح الإغريقي قد نُظِرَ للدراما ووضع لها أسسها، ولكن ليس معنى ذلك أن الدراما بدأت مع بدايات المسرح الإغريقي!! فقد سبق المسرح الإغريقي بقرون عديدة المسرح الفرعوني. صحيح أنه لم ينتشر مثل المسرح الإغريقي لأنه كان سرّاً من أسرار المعبد والكهنة، لكن الوثائق التاريخية والتسلسل المنطقي للتاريخ يؤكدان ذلك.

ولكن، أيضاً ليس المسرح الفرعوني هو البداية الأولى للدراما، فالدراما مرتبطة بالإنسان، والإنسان مرتبط بالأرض منذ هبوط آدم - عليه السلام - من الجنة، فلا بد أن تكون الدراما مرتبطة بالإنسان منذ هذا الوقت حتى الآن، إذن فمن الطبيعي ومن المعقول أن تكون الدراما قد نشأت مع نشأة الإنسان على الأرض.

فإذا كان الإنسان البدائي قد صارع قوى الطبيعة من حوله، يصارع الليل والنهار، الصيف والشتاء، الخير والشر، الحياة والموت، المطر والقحط، يصارع كل تلك العناصر، التي تمثل بالنسبة له القوى المسيطرة على حياته، وبعد أن لجأ الإنسان البدائي إلى الحركة والمحاكاة، وبدأ يعبر عن رغباته بالرقص والتمثيل الإيمائي الصامت، كان يدرك أن تلك القوى - الطبيعية بعناصرها - هي التي سيطر عليه، وهي التي يمكن أن تحقق رغباته، فدفعه ذلك إلى أن

يرقص لها ليعبر عما يطلبه منها، وقلد حركاتها وأصواتها، لكي يتوافق مع تلك القوى، عسى أن تتحقق رغباته. وعلى سبيل المثال، هناك رقصة المطر «فالقبيلة في حاجة إلى المطر الذي يجعل المحصولات تنمو، لكي تحصل على طعام أكثر، ولهذا يكون الرقص ملجأها الأول إلى الآلهة التي تستطيع أن تفيض عليها بكل البركات، إن المطر يجب أن ينهمر ومن ثمة ترقص القبيلة رقصة المطر، ولا تكاد تفعل حتى تتجمع السحب، ويبرق البرق، ويدوى الرعد، وأخيرا ينهال المطر، فما أبدع هذا كله لوحة السعادة.... لأن السماء لا تستطيع أن تمنح نعمة أثمن من نعمة الماء»^(١).

وهكذا نجد الإنسان البدائي قد ربط بين الأمطار وخروج النبات من الأرض، وأن في ذلك ضمانا لبقائه حيا على الأرض، إنه لم يفعل ذلك إلا لأنه راقب قوانين الطبيعة من حوله جيدا، فخيرها واستطاع أن يقهرها، وقهره لها جعله يستمر في محاكاته لهذه القوى الغيبية بالنسبة له.

ومن خلال ذلك نجد أن الطبيعة نفسها هي التي دفعت الإنسان البدائي إلى أن يحاكيها، ومن خلال ذلك نجد أن الدراما كانت تلازم الإنسان البدائي ولكن في صورة مبسطة جدًا.

(١) كتاب (تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة) ص ١٦.

فإذا اتفقنا جميعاً وأطلقنا كلمة «دراما» على عنصرى الفعل والتقليد عند الإنسان البدائي، فكيف تطور مدلول تلك الكلمة إلى أن وصل حالها إلى العصر الإغريقى، عصر أرسطوطاليس؟

فبعد أن كان الإنسان البدائي يحاكي ما حوله من قوى الطبيعة، هل استمر في ذلك وحده؟ أى هل استمر يحاكي تلك القوى؟ طبعاً لا. فقد ظهر بعد ذلك في تلك الفترة - آنذاك - شخص يجمع بين عدة صفات، بين صفات العالم والمنظم الاجتماعى لأفراد القبيلة وصفات الكاهن في وقت واحد، فماذا كان دور هذه الشخصية؟ لقد كان «همزة الوصل بين القبيلة أو المجموعة وبين هذه القوى الطبيعية، كان.... يقود حركات المجموعات الراقصة أو حركاتهم التمثيلية الصامتة ويصممها في البداية، لأن تنفيذها أصبح يحتاج إلى عقلية منظمة بعد أن أخذت الشعائر تأخذ شكلاً رمزياً أكثر تعقيداً من ذى قبل. وبطبيعة الحال، أصبح مثل هذا الشخص يتمتع أكثر من غيره بموهبة الخلق، فهو يخلق الأدوات والمناظر اللازمة للتنفيذ - على بساطتها - فضلاً عن التصميم الأول للرقصة، أو الحركات الصامتة (مايم)^(١).

وبعد ذلك أخذت تلك الشخصية صورة الكاهن الذى يعلم أفراد

(١) د. سمير سرحان (البدايات الأولى لتاريخ الدراما) مقال بمجلة المسرح، العدد الثالث

سبتمبر يناير ١٩٦٥ م، ص ٦٣، ٦٤.

القبيلة أول مبادئ الشعائر والصلاة عن طريق الرقص، لكي يحثوا الآلهة التي تمثل قوى الطبيعة المختلفة على خدمة الإنسان.

وتبعاً لقانون التطور، أصبح الكاهن أو رئيس القبيلة هو المحور الأساسي، أو مركز الثقل في الشعائر التي كانت تقام، والتي هي بمثابة بذور الدراما، وكان الكاهن أو رئيس القبيلة رمزاً للقوة والسيطرة ليس في حياته فقط، بل وبعد مماته أيضاً، لأنهم كانوا يعتقدون له الشعائر الجنائزية لكي يرضوا روحه ويتقربوا منها.

ويوجد هذه الشخصية الجديدة دخل عنصر الموت في التعبير الدرامي للرجل البدائي.

وهكذا أيضاً نجد عنصراً من العناصر اللازمة للتراجيديا، فالموت والتعبير عنه قد وجدا آنذاك، وأصبحت خشبة المسرح عندهم هي المقبرة، والممثلون يلعبون أدوار أشباح الموتى أو أرواحهم حول تلك المقبرة^(١).

والحيوان كان صورة من صور عبادة القوى الطبيعية، وكان الحيوان يعتبر تجسياً لوحدة القبيلة وأرواح السلف، وقد تعودت كل قبيلة أن تضحي بحيوان ما، (ثور، أو حصان، أو جدى)، وكانوا بتشاركون في ذبحه وأكل لحمه وشرب دمه، ويعتبر ذلك مظهراً من

(١) انظر المرجع السابق ص ٦٣، ٦٤.

مظاهر الوحدة، وكانوا يعتبرون ذبح الحيوان المقدس شيئاً خطيراً. وكان عليهم أن يعيدوا الحيوان إلى الحياة، ولكن بطريقة رمزية، فكان الكاهن أو رئيس القبيلة يرتدى جلد الحيوان المذبوح ويرقص به، وبذلك يعتقدون أن الحيوان لا يزال على قيد الحياة، وأنه لا يمكن أن يموت.

وكانوا كلما وصل شاب من الشباب لمرحلة البلوغ، وزاد عدد البالغين واحداً أقاموا له شعائر تدشين، وكانت تقوم أيضاً على الرقص والحركات الصامتة التمثيلية، احتفالاً بتدشين شاب جديد وموته كمراهق، كما كانوا يقيمون هذه الشعائر أيضاً كنوع من أنواع التعليم والتثقيف والتحذير من خلال فكرهم البدائي - فكانت بعض الشعائر تقام لحض الشاب على التمسك بتقاليد القبيلة، والتحذير من خرقها، مثل النهي عن القتل والسرقة وما شابه ذلك، لأن في ذلك هلاك له ولأفراد القبيلة، أليس ذلك صورة من صور الصراع؟

وبذلك نجد أن التعبير الدرامي عند الإنسان البدائي بدأت دائرته تتسع، فبعد أن كانت الدراما عنده لا تعتمد إلا على عنصرى الفعل والتقليد، دخل عنصر الصراع. وبذلك أصبح الكاتب المسرحي الأول يصور المعركة بين الحياة والموت، بين البقاء والزوال، وبين الخير والشر،

ولكن إذا اعتبرنا أن عناصر التقليد والفعل والصراع -
الموجودين عند الإنسان البدائي من عناصر الدراما، فهل هذه هي
العناصر المطلوبة فقط؟ بالطبع أيضاً لا. فما زال هناك عنصر مفقود،
وهو الحبكة تتجاوزا أو القصة، فهل كانت القصة موجودة في محاكاة
الإنسان البدائي؟ فإذا كانت موجودة، فهل معنى ذلك أن الإنسان
البدائي قد عرف المسرحية؟ أى هل المسرحية قد وجدت بداياتها
مع البدايات الأولى لحياة الإنسان البدائي. هل ما قدمه الإنسان
كان يحمل طابع القصة؟

إن الذى كان يفعله الإنسان البدائي بعد أن يصطاد حيواناً ما
- مثلاً - ويعود فرحاً به إلى أفراد قبيلته، كان يحاكي أفراد القبيلة
- كما علمنا سلفاً - كيف طارد هذا الحيوان إلى أن استطاع أن
يقهره ويصطاده. أليست هذه بدايات للقصة؟ برغم كونها لا تحتوى
على أسس وقواعد القصة المتعارف عليها. وعندما كان يقاتل عدواً
مثلاً من أعدائه - سواء أعداؤه شخصياً أو أعداء قبيلته - فكان
بعد ذلك أيضاً يحاكي من حوله كيفية تغلبه على هذا العدو، أليست
هذه هي القصة عند الإنسان البدائي؟ ولكنها بالطبع ليست القصة
التي تعارف عليها أهل هذا النوع من الأدب في العصر الحديث، بما
تتضمنه من أسس وقواعد، بعد أن مرت بمراحل التطور المختلفة،
إلى أن اصطلح عليها المختصون في هذا المجال.

إذن فالإنسان البدائي عرف أيضاً القصة ولكن في صورة مستطاة جداً. ثم رويداً رويداً بدأ مجال التعبير الدرامي يتسع شيئاً فشيئاً، فدخل الإله، والإنسان الذي يرتفع إلى مصاف الآلهة هذا المجال. ومن ثم ظهرت المسرحيات التي تحمل الطابع الديني، وما أطلق عليها بعد ذلك اسم المسرحيات الدينية المحجبة^(١)، أو (مسرحيات الآلام)^(٢). وقد نشأت هذه المسرحيات في مصر الفرعونية، حيث كانت الحضارة المصرية متقدمة جداً عن أي حضارة أخرى في جميع أنحاء العالم ويبدو ذلك واضحاً في (أسطورة إيزيس وأوزوريس)^(٣). تلك الأسطورة التي قدمت الصراع بين الخير والشر الممثل في أوزوريس وأخيه ست.

وكانت المسرحية يتم تمثيلها في مصر الفرعونية لتمجيد أوزوريس، وكانوا يقدمون كل التفاصيل عن كيفية موت الإله أوزوريس، وندبهم عليه، ثم عثورهم على أشلاء جسده، ثم إعادته للحياة، ثم تنصيبه ملكاً للعالم السفلي، وما إلى ذلك من تفاصيل.

(١) أتين دريوتون (المسرح المصري القديم) ترجمة: د. ثروت بكاشة،

الناشر: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة سنة ١٩٦٧م ص. ٢.

(٢) كتاب (تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة) ص ٣٤.

(٣) أسطورة «إيزيس وأوزوريس» انظر: كتاب المسرح المصري القديم كتاب أساطير

فرعونية - كتاب تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة من ص ٣٤ إلى ص ٣٧ - مسرحية (انتصار حورس) مسرحية من المسرح المصري القديم.

وكذلك كان الحال في سوريا مع أسطورة «تموز»^(١) إله الماء والمحاصيل.

وبتمثيل قصتي أو أسطورتى (إيزيس وأوزوريس) في مصر، و(تموز) في سوريا، خطت الدراما خطوات واسعة إلى الأمام، ففي إيزيس وأوزوريس نجد أن المصريين القدماء قد استخدموا القارب كإكسسوار، وهو القارب الذى هاجم فيه الأعداء أوزوريس، بل وتدل الدراسات على أن قدماء المصريين أول من استخدموا المنظر فى أساطيرهم - المتمثل فى منظر السماء - وكانوا يضعونه فوق المدخل لحجرة الأسرار داخل المعبد الذى تقدم فيه الطقوس الدينية والعروض المسرحية آنذاك^(٢). هكذا نجد أن الأسطورة دخلت مجال التعبير الدرامى.

ولكن وبالرغم من كل ما مضى، أى بالرغم من وجود التقليد والفعل والصراع والقصة، كانت الدراما فى احتياج شديد إلى عنصرين مهمين بدرجة كبيرة حتى يكتمل معناها الحقيقى، هذان العنصران لم يظهرأ، لا فى العصور البدائية، ولا فى مصر الفرعونية،

(١) د. سمير سرحان (البدايات الأولى لتاريخ الدراما) مقال بمجلة المسرح العدد الثالث

عشر، يناير ١٩٦٥ ص ٦٥.

(٢) إلهامى حسن (تاريخ تطور مسارح) من محاضرة عن المسرح الفرعولى بتاريخ

١٩٧٥/١١/٢٣ لطلبة السنة الثانية القسم العام بالمعهد العالى للفنون المسرحية بالهرم.

ولا في سوريا، بل ولا في المسرح الشرقي القديم، في الهند أو الصين أو اليابان^(١). بل لم تشاهد بداياتها إلا في اليونان القديم، وهما عنصرا الحوار والبطل الإنسان.

وبتطور الدراما بدخول هذين العنصرين، وصلت الدراما إلى صورتها المتكاملة عند اليونانيين القدماء، فهم أول من أدخلوا الإنسان أو البطل الآدمي في العمل الدرامي، لكي يصارع الآلهة أو القوى الطبيعية المحيطة به، وكذلك هم أول من استخدموا الحوار كأداة تتخاطب في الدراما.

كانت هذه نظرة عامة وسريعة على الدراما ونشأتها من العصور البدائية حتى وصلت إلى العصر الإغريقي، عصر أرسطو، الذي كتب كتابه الكبير العظيم (فن الشعر)، الذي استخلص فيه آراءه واجتهاداته، من خلال مشاهداته لأعمال الكتاب العظام الذين عاصروهم، من خلال القليل المنشور فإن أرسطو يعتبر فاتحاً لعصر جديد في الحضارة الإغريقية، ويعتبر موسوعة إغريقية، لأنه كتب في كل شيء، فهو فيلسوف تأثر بما حوله، ويمتاز بعقلية فريدة في التصنيف.

وأوضحت آراء أرسطو في كتابه (فن الشعر) بمثابة قوانين للدراما

(١) انظر كتاب المسرح في الشرق - كتاب المسرح الياباني - كتاب فن المسرحية من

خلال تجاربي الشخصية.

على مر العصور، برغم ما لاقت من هجوم بعض الذين أخطئوا تحليلها وشرحها وفهمها، وكانت في الوقت نفسه، منارة ينير الطريق للبعض الآخر. وفي أحيان أخرى كانت ولا تزال تثير الجدل والنقاش حول صحتها أو عدم صحتها. ولكن يجب ألا ننسى أبدًا أن هذه آراء واجتهادات شخصية - كما ذكرت - استخلصها أرسطو من خلال الحركة الأدبية والفنية التي كان يعيش وسطها في عصره، فلا يجب أن نطبق آراءه تطبيقًا أعمى، ولا يجب أن نضرب بها عرض الحائط. بل من الواجب علينا أن ندرسها ونتفهمها جيدًا، ثم نقبل ما نقبله منها، ونرفض ما نشاء، ولكن من خلال وعي ودراسة حتى يأتي الجديد دائمًا إضافة للقديم وليس لمجرد أن يكون جديدًا.

ما هي المسرحية؟

الدراما في اللغة اليونانية - كما ذكرت آنفاً - معناها الفعل. وكل المؤلفات الدرامية التي ظهرت في تاريخ الدراما منذ أقدم العصور حتى الآن تنبض بروية الإنسان وهو يتحرك «ولكن اللغة الجارية اليوم قد أعطت لهذه الكلمة عدة معان تتفاوت قرباً وبعداً كما تستبدل أحياناً بكلمة (مسرحية)^(١)».

«والتأليف المسرحي لون من ألوان النشاط الفني، هو نوع أدبي يتحقق فيه ما يتحقق في سائر الأنواع الأدبية من ارتباط بالحقيقة.. والمشكلة.. هي تحديد الوسيلة التي يتناول بها المؤلف المسرحي الحقيقة، وكيف يعرضها، ثم طريقة فهمها^(٢)».

(١) محمد عبد الرحيم عنبر المحامي (المسرحية بين النظرية والتطبيق) الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٦م ص ٧٧.

(٢) د. عز الدين إسماعيل (قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر) الناشر: دار الفكر العربي، العدد ٤١٢ من سلسلة الألف كتاب، القاهرة (د ت) ص ٢٧.

وقبل أن أمضى في موضوع الكتاب وهو أصول كتابة النص الدرامى، يجدر بى أولاً أن أتساءل هل هناك فعلاً أصول أو قواعد للكتابة أو التأليف؟ وإجابة هذا السؤال هى أنه هناك فعلاً أصول وقواعد وأسس للكتابة، وقد استخلص هذه الأصول - بالإضافة إلى أرسطو - أساتذة الأدب والنقد فى العالم، من خلال مشاهداتهم للعروض المسرحية، ومن خلال قراءاتهم للنصوص المكتوبة، أى أنهم راقبوا الشيء فاكتشفوا قانونه، أى اكتشفوا الأسس التى يقوم عليها هذا الشيء.

ولكن هل هذه الأصول أو الأسس أو القواعد لابد أن يلتزم بها المؤلف؟ إن الطرق والمواصفات التى تقرأها فى كتب الطهى لن تجعل من أى إنسان طباً ماهرًا، ولكن يجب أن يكتشف لنفسه طريقته الخاصة، التى تجعل لطعامه نكهة معينة، تختلف عن غيره، ولكن هل هذه الأسس تجعل من يلتزم بها ويسير عليها مؤلفاً ناجحاً؟ أو بمعنى أدق هل يمكن تعلم التأليف؟

إن الإجابة على هذا السؤال لا يتسع لها هذا المقام، ولكن لا بد أن أذكر أن التأليف استعداد شخصى أو موهبة، وما هى دراسة الأسس أو الدراسة عموماً إلا ثقل وتأكيد ومران لهذا الاستعداد، أو لهذه الموهبة. والأستاذ على أحمد باكير يقول: «إن هذه القواعد والأصول لا ينبغى أن يخرج عليها الكاتب المسرحى إلا إذا شعر بالحاجة إلى ذلك لتحقيق غرضاً من الأغراض الهامة لا سبيل إلى

تحقيقه في رأيه بغير هذه التجربة^(١)».

ولكن يجب أن نعرف أنه لا توجد قواعد خاصة لكتابة المسرحية الناجحة، فالمسرحية ليست بناءً معماريًا يحتاج إلى تصميمات هندسية، ولكنها عملية خلق الإبداع، ولكن في الوقت نفسه يجب على كل مؤلف أن يدرك قواعد أوقوانين وأسس الكتابة المسرحية، ولا بد أن يعرف أن هذه الأسس تخضع للتغيير المستديم، أي ليست جامدة، أو ملزمة، ولكن لابد من الإلمام بها في البداية وقد يخرج عليها بعد ذلك ولا يلتزم بها التزامًا حرفيًا، وهذا ما حدث وما زال يحدث لمؤلفين كثيرين، فهذه الأصول عرضة للتغيير باستمرار، وقابلة للتكيف وفقًا للمادة التي يتناولها الكاتب، ولكن المهم هو أن يلم بها الكاتب ومن خلالها ينطلق. حيث يجب أن يستفيد الكاتب من كل ذلك، ثم يكتب هو، وفي مقدمة مسرحية (السلطان والقمر) لعادل النادي نجد الدكتور فخري قسطندي، يقول: «تنوع أساليب البناء الدرامي عند الكاتب تجديد يجعله ينتقى من أكثر من شكل مسرحي، على أنه لا يندرج تحت واحد منها»^(٢) ثم يقول: «السلطان ز نسر مسرحية.. تدل على.. قدرة على الجمع بين أكثر من شكل

(١) على أحمد باكثير (فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية) الناشر: معهد الدراسات

العربية العالية بجامعة الدول العربية، القاهرة سنة ١٩٥٨ م، ص ٨٤.

(٢) د. فخري قسطندي (مقدمة مسرحية السلطان والقمر) تأليف عادل النادي الناشر

الهيئة العامة للكتاب، القاهرة سنة ١٩٨٤ م، ص ٢٢.

مسرّحى لا تصنف تحت شكل بعينه^(٣)، فها أحوّجنا إلى معرفة
الأصول ثم الانطلاق من خلالها إلى كل ما هو جديد.
ولكن، يجب أولاً أن نعرف مصادر الكاتب للأفكار، أو بمعنى أدق
نضع إجابة لسؤال يقول: كيف يحصل المؤلف على أفكار ليكتبها؟
وما هي مصادر أو منابع هذه الأفكار؟

مصادر الكاتب:

إن أى مصادر يمكن أن يعود إليها الكاتب الدرامى ليتناول
العمل من خلالها قد لا تزيد عن ستة مصادر. وهى: الأساطير،
التاريخ، حياة الكاتب الخاصة، تجارب الآخرين، العقل الباطن،
والتخيل.

أولاً: الأساطير:

والكاتب هنا يركن إلى أسطورة ما من الأساطير ليستقى منها
المادة الأساسية لنصه الدرامى، وتعتبر الأساطير مصدراً هاماً من
مصادر الكاتب الإغريقى وغير الإغريقى، لأنها من المصادر الهامة
لدى المؤلف الدرامى، ولأنها ارتبطت عمومًا بوجودان الإنسان
البدائى، وما البشر جميعًا إلا امتداد لهذا الإنسان، وأن إنسان العصر
الحديث ما هو إلا إنسان بدائى خلف قشرة رقيقة تعبر عن الحضارة

(٣) المرجع السابق نفسه ص ٢٦.

والتقدم، ولكن عندما تصطدم رغائب هذا الإنسان بعقبة ما سرعان ما تتحطم هذه القشرة وتنشرخ ويتحول الإنسان المتحضر إلى إنسان بدائي من السهل أن يقتل أو يفعل أى شىء. ومن ثم وضع الإنسان القوانين بنفسه ليحد من بدائيته وهمجيته، ولذلك نجد أن الأساطير ما زالت تخاطب الإنسان البدائي الموجود خلف القشرة الموضوعة فوق إنسان هذا العصر. ويلجأ بعض المؤلفين إلى الأسطورة من قبيل الابعاد المكاني أو الزماني في المسرح السياسي، أو مسرح الإسقاط السياسي، لكي يعبروا عن كل شىء في حاضرهم من خلال الأسطورة القديمة. وعلى هذا الأساس فالأسطورة كانت وما زالت من أهم المصادر لدى الكاتب الدرامي.

ثانياً: التاريخ:

وفيه يرجع الكاتب إلى أحداث تاريخية معينة ليستقى منها، ويضيف إليها أو يحذف منها ما يشاء، طبقاً لرؤيته الخاصة من أجل الوصول إلى الصديق الفني، ولكنه لا يحذف بمعنى أنه يزيّف الحقائق، فالحقائق التاريخية لا بد أن تكون كما هي ثابتة، ولكن له أن يحذف شخصيات ويضيف شخصيات غير موجودة ويضعها في المواقف نفسها، وله أيضاً أن يغير من الدوافع النفسية للشخصيات بغية الوصول للصديق الفني، والشكل الذي يرغبه، فمثلاً كليوباترا عند شكسبير عاهرة وعند برنارد شو طفلة ليس لها في الحب، أما أحمد

شوقى فجعلها تفعل أى شىء من أجل مصر^(١).

فكليوباترا عند الثلاثة هى كليوباترا، والأحداث واحدة ثابتة، ولكن الذى تغير هو الدوافع لدى الشخصية المسرحية من مؤلف إلى آخر، لأن المؤلف ليس مطالباً بتدوين التاريخ، فالتدوين من وظيفة المؤرخين وليس المؤلفين المبدعين، فالمؤلف غايته التى ينشدها هى الخلق وليس التأريخ. وفى مسرحيتى (الحسين ثائراً)^(٢) (والحسين شهيداً)^(٣) نجده أخذ شخصية الحسين كما هى دون تغيير، لأنها تاريخ ثابت، ولكنه أضاف شخصيات جديدة وفعل بها ما شاء من أجل الصديق الفنى، ولخدمة ما يريد أن يقدمه للمتلقى.

(١) انظر:

- برنارد شو (مسرحية: قيصر وكليوباترا) ترجمة د. إخلاص عزمى، الناشر سلسلة مسرحيات عالمية الناشر: الدار القومية للطباعة والنشر - وزارة الثقافة، القاهرة العدد (٣٤) نوفمبر ١٩٦٦ م.

- أحمد شوقى (مجلد الأعمال الكاملة - المسرحيات) الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٤ م مسرحية مصرع كليوباترا من ص ٤٤٩ إلى ص ٥٤٨.

(٢) عبد الرحمن السرفاوى (مسرحية: الحسين ثائراً) سلسلة روايات الهلال العدد ٢٧٥ القاهرة نوفمبر ١٩٧١ م.

(٣) عبد الرحمن السرفاوى (مسرحية: الحسين شهيداً) الناشر: دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، فبراير ١٩٦٩ م.

ثالثاً: حياة الكاتب الخاصة:

الكاتب قبل أى شىء آخر هو إنسان مثل أى إنسان، يحزن ويفرح، يعيش حياته بما فيها من مآسى وشقاء، ومن سعادة وابتسام، ومن مواقف معينة. والكاتب الذى يستفيد من حياته الخاصة يجعل منها - أو من مواقف فيها - محوراً للعمل الذى يبتدعه. وإذا ألقينا نظرة على تاريخ الإبداع الأدبى فسنجد أن هناك كثيراً من المؤلفين الذين ترجموا حياتهم أو أجزاء منها، وكذلك تجاربهم إلى أعمال أدبية ناجحة.

فمسرحة (الأب) لأوجست سترندبرج السويدى^(١) وكتاب (الأيام) لطف حسين، و(سارة) لعباس محمود العقاد، و(زينب) لمحمد حسين هيكل - التى تمثل حياته فى بدايتها - ينتمون إلى هذا النوع الذى يستفيد منه الكاتب من تجاربه فى الحياة.

والكاتب النرويجى «هنريك إبسن» نفسه نجد فى أعمال له تصويراً لتجارب شخصية فى الحياة فمسرحة (سيد البنائين)^(٢) أو البناء الأعظم، نجد خطوطها الخارجية قد استمدتها من خلال

(١) أوجست سترندبرج (مسرحة الأب) ترجمة: عبد الحليم البشلاوى، الناشر: مكتبة

مصر، العدد (١٠) من سلسلة مكتبة الفنون الدرامية، القاهرة، أكتوبر ١٩٥٨م.

(٢) هنريك إبسن (مسرحة سيد البنائين) ترجمة: صلاح عبد الصبور، الناشر: مكتبة

نهضة مصر بالفجالة، العدد (٢٧١) من سلسلة الألف كتاب، القاهرة (د. ت.).

علاقته بامرأة تدعى «إميلي بارداش»، التي كتب لها في إحدى الرسائل «إني لا أستطيع أن أكتب ذكرياتي.... إني أعيش تجاربي مرة بعد أخرى.. وأجد في الوقت عينه أنه من المتعذر عليّ أن أحيلها شعراً كلها»^(١).

وإذا نظرنا لأعمال العديد من الكتاب الكبار، سنجد فيها ولو موقف من خلال حياتهم، لأنه لن يستطيع الكاتب أن ينسلخ من نفسه، فتلقائياً يظهر بطريقة أو بأخرى، فالكاتب لابد أن يتأثر بالمجتمع ويؤثر فيه. هذا، والموقف الخاص في العمل الدرامي، وكذلك الاتجاه الفكري، يعتبران من الحياة الخاصة بالنسبة للكاتب.

رابعاً: تجارب الآخرين:

من الملاحظ أن الآخرين يعيشون حياتهم دون أن ينظروا إليها بدقة، ويبدو أن الله ترك النظر - بدقة - للكاتب الدرامي، فالكاتب الدرامي له عين فنية يرى بها مالا يراه الآخرون، يرى بالمقدرة الشديدة ما وراء الأشياء فهو يرى تجربة الآخرين ويعيشها ويحلل جزئياتها، ويجمع مالا يستطيع تجميعه الآخرون، وقد يربط الكاتب بين تجارب الآخرين وحياته الخاصة، أو بين تجربة يراها حديثاً تذكره

(١) كينث ميور (شكسبير ورأسين وإيسن في مراحلهم الأخيرة)، ترجمة عبد الله حسين.

لناشر دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة سنة ١٩٦٦م، ص ١٠٠، ١٠١.

بتجربة شاهدها منذ زمن بعيد، فتثير في نفسه شيئاً يكون نتاجه عملاً أدبياً، وما لا شك فيه أن ثقافة الكاتب الدرامي الخاصة لها أهمية في هذا المصدر، بل وفي كل المصادر.

خامساً: العقل الباطن:

من المعروف عن مدرسة فرويد في التحليل النفسي بأنهم حاولوا أن يظهروا ما في عقل الإنسان الباطن من رواسب وأشياء تستقر في اللاشعور، ثم تخرج بعد ذلك بسبب أو بآخر، بل زادوا على ذلك بأن كل حركات الإنسان ما هي إلا انعكاس لا شعوري، ولكن لا جدال في أن لا شعور الإنسان يؤثر في فكره وعمله وحركته، ولعل «أوسكار وايلد تتضح في أعماله هذه النقطة»^(١). وأن ما نلمسه من حيوية وحرية في خلق الكاتب لشخصياته، مصدره عادة العقل الباطن الذي يمد العقل الواعي بطريقة غريزية بالمادة التي يحتاج إليها. ومن خلال ذلك نجد أن ما في عقل الإنسان الباطن ينعكس على أعماله.

سادساً: التخيل:

إن المؤلف الذي يتخيل شيئاً معيناً ليخلقه لا يتخيله من الفراغ،

(١) د. أحمد السعدني (كيف يتناول الناقد نصاً درامياً) من محاضرة بتاريخ ١٩٧٧/٤/٢

للسنة الثالثة قسم (نقد) بالمعهد العالي للفنون المسرحية.

ولكن كل الذى يقوم به هو إعادة تجميع وتشكيل عناصر موجودة فى الواقع، وعلى هذا الأساس لا يوجد شىء اسمه الخيال المطلق من الفراغ، وما الخيال فى الحقيقة إلا عناصر موجودة، وعقلية الكاتب تعيد تجميعها وتشكيلها فى صورة جديدة غير المألوفة^(١).

ويتخيل الكاتب أشياء وأشياء ليخلقها، وهنا نجد أن التخيل يدخل فيه العقل الباطن، والحياة الخاصة للكاتب، وتجارب الآخرين، وما إلى ذلك من عوامل تساعد عقلية المؤلف على تجميع عناصر مختلفة تكون فى النهاية خلق جديد يطلق عليه خيالى.

وبعد أن يجد الكاتب الموضوع الذى سيكتب فيه «مسرحية مثلاً» عليه أن يكون قادراً على الإفصاح عما فى نفسه، ونقله إلى الناس بطريقة مسرحية.

فما هى عناصر المسرحية؟

بدون أى شك لا بد من وجود الموضوع أولاً أو الفكرة الأساسية، ثم بعد ذلك يبدأ الكاتب فى تناول الموضوع من خلال الشكل، أى من خلال الصراع والشخصيات واللغة أو الحوار الدرامى، وبهذا نجد أن الشكل لا ينفصل إطلاقاً عن المضمون، فقد

(١) د. إبراهيم حمادة (عن مسرحية بيجماليون) من محاضرة بتاريخ ١٩٧٧/١٢/٣١ للسنة

الرابعة قسم (نقد) بالمعهد العالى للفنون المسرحية.

تم تناول كل منها من خلال الآخر حتى يخدمه ويقويه، صحيح أن الشكل ضرورة فنية لا يخلو منها أى فن، فبدون الشكل لا يمكننا التعرف على أى عمل فنى، فالطبيعة البشرية ذاتها لا تدرك الأفكار أو الأحاسيس إلا من خلال شكل مادى ملموس، فنحن مثلاً لا نعرف المعنى المجرد للحب إلا من خلال شخص نحبه بالفعل، ويحكم أن الفن تجسيد لكل المعانى والأفكار والأحاسيس التى تعانى منها النفس البشرية، فإن الإنسان من خلال الشكل الفنى يمكنه التعرف على نفسه بكل ما تحويها من تناقضات من خلال الشكل المجسد أمامه. ومن هنا جاء عدم انفصال الشكل عن المضمون، فالمسألة ليست مجرد قشرة خارجية ولب داخلى، ولكنها تفاعل بين الداخل والخارج، أى بين المجسد والمجرد، أو بين الشكل والموضوع^(١).

ولنحاول أن نطرح العناصر التى تكون بناء النص الدرامى، كل عنصر على حدة، لنقف فى النهاية على البناء المتكامل للنص الدرامى سواء للمسرح أو للسينما أو الإذاعة أو التليفزيون. ولكن دون الخوض فى المذاهب الفنية من الكلاسيكية حتى العبثية وما إلى ذلك، حيث إن كل مذهب من تلك المذاهب اتصف بأصول معينة فى الكتابة

(١) انظر: د. رشاد رشدى (ماهو الأدب) الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة سنة

١٩٧٠م، ص ٣٣.

له، ولكنى سأحاول أن أضع يد القارئ على الأصول عمومًا، وسيتم
التعرض لأي مذهب من المذاهب إذا دعت الضرورة لذلك داخل
الكتاب.

الحوار في المسرح

تعريف الحوار:

يعتبر الحوار هو أوضح جزء في العمل الدرامي وأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسمائهم، ويعبر به الكاتب عن فكرته، ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته، وعن الشخصيات ومراحل تطورها. والحوار الجيد هو الذى تدل كل كلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة معينة، ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيراً طيباً لا مبالغة أو افتعال فيه، لأنه الوسيط الذى يحمل العمل الدرامى إلى أسماع المتلقين.

وعلى هذا الأساس نجد أن الحوار هو أداة التخاطب في المسرحية، وهو السمة التى تشيع الحياة والجاذبية في المسرحية. ويعتبر الحوار هو الخصيصة التى تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى، من حيث إن المسرحية لا تأخذ الشكل النهائى لها إلا عن طريق الحوار وخشبة المسرح.

الفرق بين الحوار الدرامى والمحادثة العادية:

إن الحوار الدرامى يخضع لطبيعة الجماهير، كما يخضع لطبيعة العمل الفنى. فالحوار الدرامى ليس حواراً من أجل الشخصيات والأحداث فحسب، ولكن من أجل المشاهد، حيث إن المشاهد هو الطرف الثالث فى الحوار بالإضافة إلى الطرفين الأساسيين فى الحوار، وهما اللذان يتحدثان فى المسرحية.

والطرف الثالث هذا، أو بمعنى آخر المشاهد، هو الذى يضع الفرق الجوهرى بين الحوار الدرامى والمحادثة العادية فى الحياة اليومية. فالمحادثة العادية فى الحياة اليومية لا يوجد بها طرف ثالث، فالدائرة مغلقة على طرفى الحديث فقط، كل يوجه كلامه للآخر، أما فى الحوار الدرامى فالدائرة ليست مغلقة ولكنها تتخذ شكل زاوية، فيها المشاهد الذى يتابع المسرحية ويسمع كل شىء يقال، إذن فالمشاهد جزء أساسى فى الحوار الدرامى.

وعلى هذا الأساس نجد أن كل كلمة تتحدث بها شخصية مسرحية إلى أخرى المقصود من هذا الكلام - الحوار - أن يصل إلى المشاهد أو الطرف الثالث كما سميته. ولكن يجب على المؤلف ألا يعتمد أن المشاهد هو المقصود بهذا الحوار، وإلا أصبح الحوار نوعاً من أنواع الخطابة لا أكثر ولا أقل.

ولابد أن يدرك المؤلف أن هناك فروقاً واضحة بين الحوار في العمل الدرامي والحوار في الحياة، فكل منها حوار، ولكن في الحياة الأفضل أن نسميه محادثة، حيث إن كلمة «حوار» أكثر اختصاراً وإفصاحاً عن كلمة «محادثة»، فكثيراً ما نجد الناس تتحدث في الشوارع والمنازل أو في أى مكان أحاديث عادية جداً يمكن حذف أغلبها حيث لا فائدة منها، أى أن كلمات محادثاتهم ليست لها صلة بالموضوع الذى يتحدثون فيه. أو مسترسلاً فيه، أو يكون الحديث لمجرد المجاملة، فتجد المعانى تتكرر بصورة أو بأخرى دون داع لذلك. هذا موجود في الحياة، أما في العمل الدرامي فالوضع يختلف تماماً، فالحوار ينتقى له خير الأساليب المعبرة عن الشعور والعاطفة والموقف، وأن يترك الكاتب كل العبارات التى لا قيمة لها، فالحوار الدرامي لا ينبغي أن يكون صورة طبق الأصل من الأحاديث اليومية في الحياة، لأن أى محاولة لنقل الأحاديث العادية تعتبر محاولة مضحكة تبعد صاحبها عن الفن، لأن نقل الواقع الخالص في الحياة إلى العمل الدرامي لا يعطى أية متعة من تلك التى ينشدها المتلقى. ولكن يجب أن يكون الحوار الدرامي مشابهاً للحديث اليومي العادى في الحياة من حيث سهولة العبارات ووضوح معناها.

وإذا ألقينا النظر على أى شخصين يتحدثان إلى بعضهما، في الشارع أو على مقهى أو في النادي أو في أى مكان، سنجد أن حديثهما ليس حواراً درامياً لأنه يفتقر إلى الهدف الكلى أو الأثر

الكل، ليس فيه وحدة عاطفة، أو حتى وحدة فكرية تحكم الصراع الذى يصوره الحوار منذ البداية حتى النهاية. والمتحدثان ينتقلان من موضوع إلى آخر دون وجود روابط معينة تحكم حديثهما كما هو معهود فى الدراما، بل مجرد تسلية أو تمضية وقت أو أداء واجب فقط لا غير، وانتقالهما من موضوع إلى آخر دون ضرورة حتمية^(١)، كل ذلك يجعل الحوار المتبادل بينهما ليس حواراً درامياً بل مجرد محادثة عادية.

صفات الحوار:

الحوار الجيد على هذا الأساس يقدم ما لا يوجد فى الحديث اليومى، فيكون مسلياً حيث الحديث اليومى ممل، مقتصداً برغم أن الحديث اليومى أغلبه مضيعة للوقت، واضحاً لا غموض فيه.

الاقتصاد:

إذا ترك المؤلف شخصياته تتحدث بإسهاب وتندمج فى حديث لا هدف منشود منه ولا فائدة، فإنها تخرج عن الموضوع وتتعدى الحدود المرسومة لها، وتقضى على البناء الدرامى للمسرحية، ولذلك يجب أن يكون الكاتب الدرامى متيقظاً دائماً لشخصياته، ولا يسمح

(١) د. عبد العزيز حمودة (البناء الدرامى) الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

لأى شخصية أن تتطرق بكلمة لا يكون لها دور إيجابي في تصوير الشخصية نفسها، أو في دفع الأحداث إلى الأمام، أو في إلقاء ضوء معين على شيء يريد الكاتب أن يخبر به المتلقى، أى لابد من الاقتصاد في الحوار، بحيث تكون لكل كلمة وظيفة درامية معينة، وليس معنى الاقتصاد في الحوار هو الإيجاز لدرجة تؤدي إلى عدم الفهم، والدليل على ذلك أننا نستطيع أن نبرز أمثلة كثيرة لجمل قصيرة لا تؤدي وظيفة درامية واضحة، في حين أن روائع المسرح العالمي زاخرة بجمل طويلة ولكنها درامية في كل تفاصيلها^(١) دون أن تكون بها جملة لا تضيف شيئاً سواء إلى أبعاد الشخصية، أو لتطوير الحدث، فيجب على المؤلف أن يحذر الجمل الميتة هذه، وأن الكثير من مسرحياتنا في مصر مليئة بالجمل التي يمكن حذفها دون أن يسبب ذلك أي ضرر بالنص المسرحي لأنها ميتة لا تضيف شيئاً جديداً، بل حذفها سيجعل المسرحية أفضل بكثير.

ويجب كما ذكرت أن يكون الحوار واضحاً، لأن أكبر شيء يقضى على المسرحية هو الغموض، حيث إن المشاهد الذي لا يفهم جملة معينة لا يستطيع أن يسترجعها مرة أخرى كما يفعل في أثناء قراءة كتاب مثلاً، حيث يمكن له أن يعود للجملة - في حالة القراءة - مرات ومرات إلى أن يفهم معناها، أما في المسرح فلا بد أن يكون

(١) المرجع السابق نفسه، ص ١٦٩.

المعنى واضحاً من أجل استمرار متعة المشاهد بالعمل المسرحي، لأن الغموض حتى لو كان سببه العمق الفكري للموضوع إلا أنه يقلل من متعة المشاهد.

وعلى هذا الأساس فالوضوح في عرض أحداث المسرحية والعلاقة بين أشخاصها يساعد المشاهد على تتبع الأحداث بشوق^(١).

الموضوعية في الحوار:

إن المؤلف الذي رسم شخصياته وأدركها جيداً، يجب بعد ذلك ألا يكون أكثر من مجرد وسيط بين الشخصيات والمتلقين، فلا بد أن تنحصر مهمة المؤلف في نقل كلام الشخصيات التي رسمها دون أن يضيف عليها شيئاً من كلامه هو، لأنه ينقل أفكار ومشاعر الشخصيات في المسرحية، ولا يقدم أفكاره ومشاعره هو كمؤلف، فلا بد أن ينحى المؤلف نفسه جانباً ولا يتذكر سوى شخصياته فقط، أي أن الحوار لا بد أن يكون موضوعياً نابعاً من خلال أبعاد الشخصيات التي رسمها الكاتب من البداية وإلا أصبحت الشخصيات مجرد بوق يردد آراء وأفكار نفسه، كما يبدو هذا واضحاً في أعمال كثيرة للكاتب الأيرلندي «جورج برنارد شو»^(٢).

(١) د. شفيق مجلى (مشكلة الحوار المسرحي) مقال بمجلة المسرح، العدد الخامس، القاهرة، مارس سنة ١٩٦٤، ص ٤٨.

(٢) انظر مسرحيات جورج برنارد شو.

الإيقاع فى الحوار:

يعتبر الإيقاع فى الحوار هو الانسجام بين كل جزء وجزء آخر، وبين كل جزء والكل، والإيقاع من أهم مقومات الحوار، وهو فى المسرحية بمثابة النبض فى الجسم البشرى، والإيقاع فى الحوار يشبه الهارمونى فى الموسيقى، فىجب أن يتمتع الكاتب بمقدرة جيدة على ترتيب كلماته الترتيب الصحيح الذى يكون له أكثر الأثر على المتفرج. فالفصول فى المسرحية تتضمن مشاهد، والمشاهد تتضمن أحداث، والأحداث تتضمن جملاً وعبارات، وفى تلك الفصول والمشاهد والأحداث والجمل والعبارات إيقاعٌ واتزان، فإذا زاد الإيقاع أو قل عن حده فى حديث أو مشهد أو فصل، أو بمعنى أدق، إذا زاد هذا الإيقاع فى جزء بطريقة لا ترتبط بالجزء الآخر أو بالكل، أدى ذلك إلى ضرر كبير بالإيقاع الكلى ويشوه اتزانها^(١). فىجب على الكاتب أن يكون متمتعاً بأذن موسيقية، فلا بد أن يملك حاسة بالإيقاع والوزن، وكذلك حاسة بالتوقيت، بمعنى أنه يجب أن يدرك متى يزيد من سرعة كلامه، ومتى يقلل هذه السرعة، ومتى يحتاج المشهد إلى التحرك السريع، أو التحرك الهادئ وهكذا.

(١) روجرم. بسفيلد الابن (فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتلفزيون .السبنا)، ترجمة: درينى خشبة، الناشر: مكتبة مصر القاهرة، (د.ت)، ص ٢٢٦.

العلاقة بين الحوار والمنظر:

إن كان للحوار إيقاع أذنى، فالمنظر لابد أن يكون ذا إيقاع بصرى، حيث إن إتفاق الإيقاعين يضيف على المسرحية جواً خاصاً يساعد المشاهدين على تقبل عالم المسرحية.

والحوار الحى الذى يشد انتباه المشاهدين إلى خشبة المسرح لابد أن يتخيله الكاتب فى أثناء عملية الكتابة، ويتمثل المنظر الملائم لهذا الحوار، حيث إن الجملة الحوارية تصل إلى المتلقى - المشاهد - مكونة من كلمات ومناظر وحركات ونبرات صوت، وعلى هذا الأساس يجب على المؤلف أن يكون واعياً فى أثناء صياغة الحوار بما تتطلبه الحركة بين كل كلمة وأخرى، وأن تتفق كلمات الحوار جميعها مع المنظر العام الذى يراه المشاهد على خشبة المسرح من أجل استكمال الإيقاع البصرى للمسرحية.

وظيفة الحوار:

يقول لاجوس إيجرى فى كتابه (فن كتابة المسرحية):
«إن الحوار يجب أن يكشف لنا عن أبعاد الشخصية»
«والحوار يجب أن يكشف لنا عن أساس المسرحية وما وراء موضوعها».

«والحوار يشف عن الأحداث المقبلة»^(١).

ويقول روجرم بسفيلد (الابن) في كتابه (فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما) إن للحوار ثلاث وظائف: أولاًها: السير بعقدة المسرحية، أى تقدمها أو تدرجها وتسلسلها.

وثانيتهما: الكشف عن الشخصيات.

وثالثتها: مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية فى أثناء إخراجها^(٢).

ويقول تشارلس مورجان: «إن من الاستعمالات الرئيسية للحوار ثلاثة: تطوير القصة - وتصوير الشخصيات - وخلق الجو أو الحالة»^(٣).

كما يقول روبرت إس جرين: إن الحوار أياً كانت وسيلته له وظائف ثلاث:

١ - إعطاء المعلومات.

٢ - التعبير عما تنطوى عليه العواطف.

(١) لاجوس إيبرى (فن كتابة المسرحية) ترجمة: دىنى خشبة، الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (دت) ص ٤١١ - ٤١٣.

(٢) روجرم. بسفيلد الابن (فن الكاتب للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما) ترجمة: دىنى خشبة، الناشر: مكتبة نهضة مصر، القاهرة، (دت)، ص ٢٣٠.

(٣) تشارلس مورجان (الكتب وعالمه) ترجمة: دىشكرى محمد عياد، ص ٢٦٨.

- ٣ - تطوير الحوادث حتى تمضي إلى العقدة^(١).
- ويمكن لنا من خلال الآراء السالفة لوظيفة الحوار أن نستخلص أن للحوار وظائف أربعة:
- ١ - التعريف بالشخصيات. ٢ - التعبير عن الأفكار.
- ٣ - تطوير الأحداث.
- ٤ - مساعدة المسرحية في أثناء إخراجها.

أولاً: الحوار والتعريف بالشخصيات (التوضيح):

إن الحوار يجب أن يكشف للمشاهد عن الشخصيات ويعرفه بها، وكل كلمة تنطقها الشخصية لا بد أن تكون ثمرة للأبعاد الثلاثة للشخصية، البعد المادى، والاجتماعى، والنفسى، فنعرف منه من هو، ويوحى إلينا بما عسى أن يصير إليه الشخص فى المستقبل، لأن الحوار المسرحى يكشف عن الشخصية وعن مراحل تطورها، وتلك سمة من سمات الحوار التمثيلى الذى يهتم بالكشف أول شىء عن الشخصية، ومراحلها التى ستمر بها، والتى باكتمالها تكتمل المسرحية نفسها^(٢) لأن الحوار يعتبر حركة بالشخصية نحو الاكتمال من خلال مراحل التجربة التى تمر بها الشخصية طوال المسرحية، وإذا نظرنا إلى أعمال وليم شكسبير سنجد أن الشخصيات كلها تنمو

(١) روبرت اس جرين P. 74 Television writing

(٢) (قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر) ص ٣٩.

باستمرار في جميع أجزاء المسرحية^(١).

والحوار لا يجب أن يكشف لنا عن الأبعاد الثلاثة للشخصية فقط، ولكن يجب أن يلقي الضوء على ما وراء هذه الأبعاد، بمعنى أنه إذا سلكت الشخصية سلوكًا ما، سنعرف بالطبع هذا السلوك وتدركه، ولكن في الوقت نفسه يجب أن يدرك المشاهد من خلال الحوار لماذا أقدمت هذه الشخصية على هذا السلوك أو هذا الفعل دون غيره؟ أي المبرر أو الدافع لارتكاب هذا الفعل أو السلوك.

والتعريف بالشخصيات يجب أن يتم في المسرحية بطريقة غير مباشرة من خلال الحوار بين الشخصيات نفسها، إلا إذا كان الكاتب عامدًا إلى ذلك من خلال الشكل الذي يقدمه. ففي مسرحية (السلطان والقمر) نجد ذلك واضحًا، سواء في بداية المسرحية أو خلالها، وإذا نظرنا إلى بعض الجمل الحوارية في اللوحة الأولى نجد الآتي:

السلطان: (للجمهور) قبل أن نبدأ يجب أن تعرفوا الشخصيات التي سنمثلها، طبعًا أنتم تعرفون أنني (اسم الممثل الحقيقي) ولكني هنا سأقوم بدور السلطان، من تحمل المسرحية اسمه مع القمر.

(١) انظر أعمال وليم شكسبير.

ياسمين : وأنا (اسمها الحقيقي) ابنة (اسم الممثل الذى يقوم بدور السلطان)
أقصد ابنة السلطان فى هذه المسرحية.

الوزير : وأنا وزير السلطان، لا يوجد لى اسم فى المسرحية سوى
أنى الوزير، ويكفينى اسمى الحقيقي (يقول اسمه الحقيقي).

.....

وقد كان الأقدمون يلجئون إلى المناجاة الفردية، أو الأحاديث
الجانبية، أو خطابات يقرؤها الممثلون بصوت مسموع وكأنهم
يقرءونها لأنفسهم. أو استخدام أمين السر^(١) وهو شخصية يثق فيها
أفراد المسرحية ويجعلونها مستودع أسرارهم، فتكشف عن سلوكهم
وخبايا نفوسهم عن طريق حوار يتحدث به، كهورشيو فى هاملت
والمربية فى روميو وجوليت^(٢).

أما المناجاة الفردية، فنجد مسرحية «هاملت» مثلاً بها تلك الحيلة
الدرامية، ومن خلال المنولوجات الطويلة التى يلقيها هاملت يدرك
المتلقى وضع هاملت جيداً، وكذلك فكره وماذا سيفعله، وأين كان،
وأين سيذهب، ولكن يجب أن يدرك الكاتب أنه ليس كل كاتب
مسرحى هو شكسبير. فيجب عدم الاعتماد على المناجاة الفردية أو

(١) مسرحية (السلطان وانسرا) ص ٣٢.

(٢) مارجورى بولتن (تشرح المسرحية) ترجمة: دريقى خشبة، الناشر: مكتبة الأنجلو

المصرية القاهرة ١٩٦٢ م، ص ١٥٢.

(٣) انظر مسرحية (هاملت) ومسرحية (روميو وجوليت) لوليم شكسبير.

المنولوج كثيراً إلا إذا كان الكاتب مدركاً لأصول المنولوج جيداً، وقادراً على صياغته في أسلوب يجعله شائقاً ومعبراً عن كل شيء، وليس في إسهاب بالرغم من طول المنولوج، لأن كل كلمة - كما ذكرت - لا بد أن يكون لها وظيفة تؤديها.

أما حيلة الأحاديث الجانبية، فهي طريقة لتصوير الأفكار الداخلية التي تهجس في رأس المتحدث أو المتحدثين للتمييز بينها وبين الحديث الجمهوري المباشر. وهي عادة تستخدم عندما تشمل المسرحية على عدد من الشخصيات على خشبة المسرح في آن واحد، فمن المعروف أن هذه الشخصيات يتم تقسيمها إلى مجموعات منفصلة، تتظاهر كل مجموعة بالانهماك، أو أن يقف اثنان من الشخصيات وقد أخذاً جانباً يتحدثان فيه أو يتظاهران باللامبالاة حين يتحدث شخص آخر أو شخصان آخران في موضوع مثلاً. وقد يظهران صفة الإعجاب أو السخرية من حديث الغير في هذا الجانب الذي يتخذونه على خشبة المسرح. وقد تكون تلك الأقوال الجانبية مقبولة كوسيلة لتوضيح أن الذي يقوله أحد الأشخاص لشخص آخر هو شيء غير صحيح، أو أنه قول يحتمل معنيين وهذه الحيلة قل استعمالها. وبالرغم من ذلك فإننا نجد هذه الأحاديث الجانبية تظهر من حين لآخر في أعمال بعض الكتاب.

ولكني أعتبر أن خير طريقة هي أن تتحدث الشخصية مع شخصية أخرى، أو مع مجموعة شخصيات، وجميعهم يتفوهون بجمل

قصيرة مركزة ومعبرة، وتكشف عن المطلوب بالنسبة للشخصيات، واختيار كلمات الحوار الدالة على أسلوب ومستوى التفكير لكل شخصية وصفاتها، والأحداث التي تعيشها كذلك. وعلى هذا يجب أن يكون الكلام محملاً لدلالات تكشف عن الشخصية وتعبر عنها تعبيراً طبيعياً لا افتعال فيه^(١).

ولا بد أن تتكلم الشخصية بلغة البيئة التي تعيش فيها، أى لكل القاموس اللغوى الخاص به، فإذا كانت الشخصية لطيب، فلا بد أن يكون حوارها من خلال المصطلحات الخاصة به، والأخلاق المناسبة له كطبيب. وعلى العكس لو كانت الشخصية لتاجر خرقة في وكالة البيع مثلاً. فهذا التاجر لن يتحدث إلا من خلال وضعه الطبقي في وكالة البيع، ومستوى تفكيره وفلسفته الضيقة، ومصطلحاته الخاصة بمجال عمله كتاجر خرقة. وليس معنى ذلك أن يكون حوار الشخصية مطابقاً لمقتضى الحال أو المقام فقط، بل ينبغي أن تكون هناك مطابقة بين لسان الحال ولسان المقام، أى مطابقة حال الشخصية في المجتمع، فقير أو غنى أو ملك أو أمير، مع لسان المقام، أى وظيفة الشخصية كطبيب أو تاجر أو حرامى أو شيال.. إلخ.

ثانياً: الحوار والتعبير عن الأفكار:

إن الحوار الجيد لا يقف ساكناً ولا راكداً لكى يحلل ويعلل، بل

(١) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٤١٤.

هو الحوار الذى يحمل معانى كثيرة فى كلمات قليلة^(١). ومن المعروف أن لكل عمل أدبى فكرة أساسية يشتمل عليها. وكل شىء فى العمل الأدبى يهدف - من ضمن ما يهدف - إلى نقل الأفكار والمعلومات بكافة الوسائل الفنية، والمؤلف المسرحى يجب أن ينقل فكرته الأساسية من خلال وسائل التعبير فى مسرحيته، والحوار يعتبر إحدى هذه الوسائل وأهمها جميعاً بالنسبة لعرض الفكرة والتعبير عنها، ومهمة المؤلف هنا تكمن فى كيفية جعله للمعنى الذى ينشده واضحاً مفهوماً بالنسبة للمشاهدين، ولا يتأتى ذلك له إلا إذا كان مسيطراً على مادته جيداً، ومن تكون الفكرة واضحة فى ذهنه، لأن فن المؤلف المسرحى هو الإفصاح عما فى نفس الشخصيات ونقله إلى الناس بطريقة مسرحية.

ولا يمكن أن تنفصل الصورة عن المضمون فى العمل الفنى على الإطلاق، وإلا ماذا سيكون المضمون وهو بلا صورة أو شكل؟ وكيف للمشاهد أو المتلقى أن يفهم المضمون إلا إذا ترجم هذا المضمون إلى صورة توصيلية مثل اللغة أو اللون أو الصوت أو الشكل أو التركيب أو البناء؟ ماذا سيكون مضمون المسرحية أو القصة إذا أصبح أسلوب كتابتها فاسداً سيئاً؟^(٢) إنها تصبح لا شىء، لانفصال الشكل عن المضمون.

(١) كتاب (فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما) ص ٢١٨.

(٢) المرجع السابق نفسه ص ٥٠، ٥١.

وبما أن الحوار هو أوضح جزء في العمل الدرامي، وأقرب إلى أفئدة المشاهدين وأسماعهم، فإن المؤلف يعبر به عن فكرته ويكشف عن الأحداث المقبلة بالإضافة إلى الكشف عن الموضوع وعمّا وراء هذا الموضوع.

ولذلك ينبغي كما قلت أن يكون الحوار جيداً، كل كلمة فيه تدل على معنى يكشف عن حقيقة ما، ويعبر عنها تعبيراً طبيعياً دون افتعال، لأن الحوار هو وسيط يحمل العمل إلى المشاهدين وأى مبالغة فيه، قد تصرف المؤلف عن الاهتمام بمضمونه في أثناء كتابته للمسرحية، بل إن الحوار المبالغ فيه قد يصرف الجمهور عن فكرة المسرحية التي يهدف إليها الكاتب، وتنتهى المسرحية دون أن يعلق في ذهن المشاهد إلا بعض كلمات قليلة ترسبت في أذهانهم، وسرعان هي الأخرى ما تذهب بعيداً عنه لأنها - الكلمات - استقلت عن مضمون الفكرة.

ولذلك يجب على المؤلف أن يترك كل العبارات التي لا قيمة لها، وينتقى خيرة الأساليب المعبرة عن فكرته، لأن أى مؤلف يحاول أن ينقل الأفكار بصورتها في الحياة الواقعية لا تعطى المتعة الفنية المرجوة منها. وعلى المؤلف أن يبذل قصارى جهده في تجميع معلوماته وأساليبه في أسطر قليلة من الحوار، لكي يحتفظ بالخط الدرامي للمسرحية في قوة وثبات دون أن يطرأ عليه أى اهتزاز. والحوار الدرامي في المسرحية بمثابة نسيجها، وهو يلائم الموقف

الأحداث وفقاً للمعنى الذى ينشده المؤلف. ومن خلال ذلك يجب على أجزاء الحوار أن تكون وفق إحساس كل مشهد. فمثلاً مواقف الجدل تتطلب جملاً قصيرة فيها قوة ما، أما مواقف الغرام فتتطلب جملاً غنائية متدفقة سلسلة فيها الفيض العاطفى والإحساس بالحب والجمال، والمواقف الفلسفية تستلزم جملاً رزينة متزنة ذات صيغة منطقية، بحيث لا يقتصر التنوع على مضمون الجمل وحدها. كلما تقدمت أحداث المسرحية وتطورت، بل يجب أن يشمل هذا التنوع مضمون الكلمات والمقاطع أيضاً.

وكذلك لا بد أن يراعى المؤلف المعنى العام الذى يجب أن يلون به مسرحيته «فإذا كانت ملهاة انتقى من العبارات ما يشيع في قلوب الجماهير روح الفكاهة والمرح والسخرية، وإن كانت مأساة انتقى من العبارات ما يشيع الرهبة والجزع والجلال والخشوع»^(١). وهذا رأى نفسه تؤكد مارجوى بولتن حين تقول «مراعاة مقتضى الحال من المحاسن التى تعلو من قيمة الحوار، فمن ذلك وفرة الملح والنكات فى الملهاة، وفخامة الأسلوب فى المأساة، وجلاء الجدل وسرعته فى مسرحية الأفكار»^(٢).

(١) توفيق الحكيم (قنون الأدب) ص ١٤.

(٢) كتاب (تشريح المسرحية) ص ١٧٦، ١٧٧.

ثالثاً: الحوار وتطور الأحداث:

إن الحوار أداة تعبير عن الحدث. والمسرحية سلسلة من الحوادث يتبع بعضها بعضاً، والحوادث إنما تحدث نتيجة صراع بين الشخصيات، وليس هناك تغير بدون صراع، فالمسرحية تتعاقب فيها الحوادث أو الأفعال، تلك الحوادث تؤدي إلى حدوث صراع حتى تصل إلى العقدة.

وحيث إن أدب المسرح أدب تمثيلي، ولأن الأدب التمثيلي فن متنوع الأغراض، يستخدم الكلمات والموسيقى والمناطق المليئة والخيالية، وحركات الممثلين كأدوات للتعبير. والكلمات أو الحوار تصاحب الفعل، لأن الفعل بمفرده ليس له من معنى إلا قدر قليل. فإذا كان الحوار ضعيفاً طغت المناظر عليه وشدت انتباه المشاهدين لدرجة تصرفهم عما يقال. وقد كان «ديفيد بيلاسكو» يصر على قيام علاقة متزنة بين المنظر وبين الحوار، لقد كان هذا المخرج والمدير الفني والمؤلف المسرحي - بيلاسكو - يلتزم في الضوء واللون والصورة تلك العلاقة التي تربط بينها وبين الحوار، وقيام هذه العلاقة التفسيرية كما يقول بيلاسكو هي الفن الأصيل الحقيقي الصادق الذي يجب أن نحصل عليه^(١).

(١) كتاب (فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما) ص ٢٣٩.

ولهذا كان من الأفضل للمشاهد في الملاحى الضاحكة التى تعتمد على الحوار الملىء بالنكات، ألا تمثل أمام ستائر مصور عليها مناظر كثيرة، حتى لا تضل فى آفاقها عيون المشاهد، ولا يركز فى الحوار، ولذلك من الأفضل أن تكون المناظر داخلية بسيطة، وإن كان هناك بعض الاستثناءات من ذلك. ولكن من الإجراءات العملية أن تعتمد المشاهد التى تجرى داخل مناظر المنازل بعيداً عن المناظر الخارجية المصورة تعتمد أكثر ما تعتمد على الحوار^(١).

وحين يلجأ المؤلف إلى الحوار للتعبير عن الأحداث، فإنه سيجد أن الألفاظ أقدر على التعبير عن التعقيد من الصور والمناظر، وإذا ترابطت تلك الألفاظ ترابطاً قوياً بديعاً، استطاعت أن تنفذ إلى القلوب. وهذا ومن الممكن أن تقضى كلمة واحدة فى الحوار على مشهد تمثيلي، كما يمكن أن تكون سبباً لنجاحه، ولقد كان «جون جولوزى» يعتقد أن عبارة زائفة أو كلمة ناشزة عن السياق تقضى ولا بد على الإيهام المنشود، كما يقضى حجر بعد قذفه فى ماء راكدة على الصورة المرئية فى صفحة الماء فيجعلها هباءً منثوراً^(٢).

ولهذا كان لزاماً على المؤلف أن ينتقى كلماته جيداً. لأن هذه الكلمات تساعد على إظهار الحدث المجسد بصورة أفضل. وكل صراع هو نتيجة لصراع قبله، ومقدمة لصراع أقوى وأكثر

(١) نفس المرجع السابق، ص ٢٤٠.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص ٢٦٧.

تعقيداً بعده، ومن ثم تتحرك المسرحية مدفوعة إلى الأمام حتى تصل للذروة.

وعلى هذا فليس هناك فقرة من فقرات الحوار مستقلة عن غيرها، بل لابد أن تكون كل فقرة نابعة من الشخصية ومعبرة عن حادثة أو موقف حيث إن الحوار يتشكل وفق إحساس كل موقف ومشهد. ولا بد أن يعتنى المؤلف بالحوار الدرامى لكى يعبر به عن الحدث تعبيراً ملائماً إذ أن كلمات الحوار وجمله تتضمن أكثر من معنى فى وقت واحد، فيجب مراعاة ذلك جيداً. ولا بد أن يترك الكاتب كل التفاصيل التى يمكن الاستغناء عنها فى التعبير عن الحدث، لأن العمل الدرامى يعتمد على سرد ما هو ضرورى وليس سرد كل شئ كما فى الحياة الواقعية بكل تفاصيلها^(١) لأن هذا يؤدي إلى رتابة الحوار وعرقلة سير الأحداث.

وكذلك لابد للمؤلف أن يدرك أنه مهما وصل الحيل المسرحية إلى أحدث طرق للاستخدام - مثل المؤثرات الصوتية والماكياج والمؤثرات الضوئية والطيران واستخدام الأبواب المسحورة فى أرضية خشبة المسرح، وغير ذلك من حيل - لا يغنى ذلك عن استخدامه ندحور على الرغم من استخدامه البارع لهذه الحيل والمؤثرات، لأن الحوار أداة تفسير وإيضاح.

(١) د. محمد مندور (الأدب ومذاهبه) الناشر: دار نهضة مصر، القاهرة، (د. ت) ص ٨٥،

ولا بد أن يراعى المؤلف أن هناك أحداثاً إن رآها الإنسان نفر منها، ولا يصح أن تظهر مجسمة على خشبة المسرح - سواء مسرح أو تليفزيون أو سينما - وهى الأحداث التى تبالغ فى تصوير العنف والمثيرة للألم والمسيبة للغم لدرجة لا يمكن إبرازها.

وفى هذه الحالة واجب على المؤلف أن يعمل عملية تعويض، أى أن يستخدم السرد مثلاً بدلاً من عرض الحادثة نفسها، فتتولى الشخصيات الدرامية توضيح المطلوب عن طريق الحوار والانفعالات النفسية الملائمة للموقف، وقد يكون هذا أبلغ فى التعبير وأشد وقعاً حيث التأثير الانفعالى. وفى الوقت نفسه يكون المؤلف قد وفر على المشاهد تجربة عنيفة مبالغاً فيها.

والمعالجة الحوارية هى التى تكيف سرعة المسرحية، فالمشهد الذى يشتمل مثلاً على أحاديث ومنولوجات طويلة فى أغلب الأحيان تكون حركته أبطأ من المشهد الذى تكون جمل الحوار فيه قصيرة سريعة ومتلاحقة.

كذلك لا بد للمؤلف أن يدرك أن الحوار فى بداية المسرحية يختلف عنه فى وسطها، يختلف عنه فى نهايتها، لأن الحوار الهادئ سرعان ما يتغير تبعاً للصراع وتعقيد الأمور.

والمؤلف عندما يعبر عن حادثة على لسان الشخصيات بالحوار، فإن الحادثة تكون قائمة أمام أعين المشاهدين حية نابضة. وهذا يجعلنا نذكر الفرق بين التمثيلية والقصة كما تناوله «أوغسطس

توماس» بالشرح حيث قال: «إن الفرق بين القصة الروائية والتمثيلية هو كالفرق بين الفعلين «كان» و«يكون». إن شيئاً ما قد حدث لكاتب القصة ولشخصياته، فهو يصف هذا الشيء كما كان، ويصفهم كما كانوا، أما في المسرحية فتمة شيء يحدث الآن^(١). وحيث إن المسرحية تشتمل على شيء يحدث الآن فلا بد للمؤلف أن يحافظ على استمرار تدفق الأفعال في مسرحيته منذ البداية، وتدفق الأحداث عن طريق الحوار يجعل الكاتب حريصاً على دوام عرض مسرحيته، فيكون الحوار معبراً شائعاً بحيث لا يعطى فرصة للمشاهد للعودة إلى أجزاء انتهت من المسرحية كما يفعل قارئ القصة إذا استولى عليه غموض ما^(٢).

رابعاً: الحوار ومساعدة المسرحية في أثناء إخراجها:

إن كلمات الحوار تشير إلى المعنى وتجسده وتعلم الممثل كيف يفكر في الكلمات ويشعر بها، حتى يستطيع أن ينطقها النطق السليم، ويعتقد «ستانسلافسكى» أن الحوار الجيد هو الذى يحتوى على مفاتيح وإرشادات تساعد الممثل على أن يقرأ دوره كما ينبغي أن

(١) كتاب (فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما) ص ٦٢.

(٢) د. طه عبد الفتاح مقلد (الحوار فى القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون) الناشر:

مكتبة الشباب بالمنيرة، القاهرة سنة ١٩٧٥، ص ٢٩.

يكون^(١) والدراما تعتمد عند إخراجها على كلمات الحوار، حيث إن الصورة التي تنطبع في ذهن المخرج تتكون في الغالب من الظلال التي أعطتها كلمات الحوار في المواقف، بالإضافة إلى ذلك فالحوار يشرح للمخرج كيفية ترتيب الممثلين، ويحدد درجة الصوت والحالة النفسية للشخصية والإيقاعات الحركية التي تصاحب الشخصية وهي تحدث.

والمخرج يستطيع أن يشكل الصورة التي سيصير إليها العمل الدرامي بواسطة الأنغام الصوتية، فالحوار ينبغي أن يقرأ ويسمع وكأنه نوتة موسيقية^(٢).

ونجد أن روجرم. بسفيلد يقول في هذا الصدد «إن الكاتب المسرحي مطالب بالمساعدة من خلال الحوار الذي يكتبه على تذييل بعض الصعوبات الفنية أو الآلية التي تواجه المخرج وهو ينفذ وجهة نظر المؤلف وقت إخراجها». ومهما يكن من ذلك فالحوار المستخدم لحل أمثال هذه الصعوبات الآلية - وبالأحرى الفنية - يجب أن يدعم التقدم المستمر لفعل المسرحية^(٣).

ومن المشاكل الفنية التي يمكن التغلب عليها عن طريق الحوار:

(١) د. شفيق مجلى، خور. مسرحي) مقال بمجلة المسرح، العدد الأول يناير

١٩٦٥ ص ٢٥.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص ٢٥.

(٣) كتاب (فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما) ص ٢٣٨.

تركيز انتباه المشاهدين على حوار معين بعيداً عن ديكور المشهد لإتاحة الوقت مثلاً لتغيير المنظر، وإعطاء فسحة من الوقت لتغيير الملابس، وليتمكن الممثلون من الدخول أو الخروج من وإلى خشبة المسرح عند عبارات معينة، أو كلمات معينة، وهى ما تسمى «بالمفتاح» مفتاح الدخول أو الخروج.

وغير ذلك من الأشياء التى يمكن أن يدركها المؤلف بنفسه.

الحوار فى السينما

بعد أن تعرضنا للحوار فى المسرح، وعرفنا وظيفة الحوار فى المسرحية، وشروط كتابته، فما الحوار السينمائى؟
إن الحوار فى المسرح يعتبر أداة تعبير أساسية، لأن الممثل لا يستطيع أن يعبر عن الموقف إلا بالحوار، أما فى السينما فالحوار يعتبر أداة تعبير فقط، وليست أساسية، لأن السينما تعتمد أكثر ما تعتمد على التعبير بالصورة أولاً. ثم الصوت ثانياً. فقد نشأت السينما فى عهدها الأول صامتة كلون من ألوان الفن التمثيلى الذى يهتم بالفكر الإنسانى وبالعاطفة والحركة. واتسمت هذه السينما الصامتة بالحركة والإشارة والمنظر، وكان فيلم السينما يعبر عن نفسه بالرغم من كونه «فيلم صامت».

ثم سرعان ما زادت نسبة التعبير هذه بخروج الفيلم من عالم الصمت إلى عالم الكلام، وبالرغم من أن إدخال الصوت على الفيلم

أحدث ثورة في صناعة السينما، تفوق في عظمتها إدخال كل من اللون والبعد الثالث وما إلى ذلك على الفيلم، فإننى أعتبر أن الصوت أو الحوار أداة تعبير ليست أساسية كما قلت، لأنه حتى الآن توجد مشاهد كثيرة في كثير من الأفلام صامتة لا تتضمن أى كلمة حوار، وبالرغم من ذلك يكون تأثيرها في نفس المتلقى أشد مما لو كانت تتضمن حواراً.

فالحوار في الفيلم له ما يميزه ويجعله مختلفاً عن أنواع الحوار الأخرى في الرواية الطويلة، والقصة القصيرة، والمسرحية، والتمثيلية الإذاعية، فهو عامل مساعد أو مكمل، إنه يستعمل فقط لتوضيح اللقطة أو المشهد، حيث إن الفيلم عبارة عن مجموعة من اللقطات والصور والمشاهد. لأن الصورة هى وسيلة السيناريسـت والمخرج للتعبير عن أفكارها ووجهتى نظرها أو رؤيتها. ولذلك فيجب أن تحمل - الصورة - أكبر قدر ممكن من أدوات التعبير، والحوار هنا أداة من هذه الأدوات، وعامل مساعد لتوضيح أو تفسير ما صعب إيضاحه. لأن الحوار في الفيلم يتعاون مع باقى الوسائل الأخرى لإيضاح المعنى المطلوب، ولتعميق الأثر الذى ينشده السيناريسـت، ففي الفيلم يجد المؤلف نفسه في عالم يختلف تماماً يختلف تماماً عن عالم المسرح، لأن عالم الفيلم يعتبر الفنيين فيه أهم من الفنانين أو يتساويان معاً.

المؤلف في الفيلم لا يفكر في بناء الحوار فحسب، بل إنه يفكر في

ملاءمة هذا الحوار للحركة في الفيلم، ومسايرة هذا الحوار لما يتطلبه الفيلم بالنسبة لعملية البناء الفني من توازن في شكل القصة ككل. والتوقيت في إدخال العناصر المختلفة في اللحظات المناسبة، والاقتصاد في تجميع خيوط الأحداث المصورة حتى لا يشرذم انبثاء المتفرج لحظة واحدة^(١).

وليس معنى ذلك أن الحوار في الفيلم ليست له أهمية، ولكن أهميته في المرتبة الثانية - من وجهة نظري - بعد الصورة. فالمؤلف المسرحي يستخدم بجانب الحوار: المؤثرات الصوتية والحركات والموسيقى والمناظر والإضاءة من أجل تأكيد وإبراز جو كلمة مشهد، وكلمة الحوار تبدو غالباً على كل هذه العناصر. أما في السينما فالمؤلف السينمائي يستخدم مع الحوار وسائل أخرى عديدة من وسائل التعبير السينمائي مثل: المؤثرات الصوتية، الموسيقى، الحركة، التعبير بالوجه، الملابس والمناظر المتعددة، الإضاءة، الأعداد الهائلة من الممثلين، المناظر الطبيعية، الحيل السينمائية العديدة التي تمس أفئدة المتفرجين، الألوان الباهرة التي تسرق لب المتفرج، تجسيم الشخصيات.. إلخ.

فالحوار في الفيلم مرتبط بهذه الوسائل جميعاً، وأن هذه الوسائل يبرز معناها ومغزاها في الفيلم مثل الحوار تماماً، أي أن كل وسيلة

(١) أوزويل بليكستون (كيف تكتب السيناريو) ترجمة: أحمد مختار الجمال، الناشر: مطبعة

مصر بالفجالة، القاهرة (دت) ص ٨.

منهم تعتبر وسيلة تعبيرية كالحوار تمامًا، ولذلك يجب أن يكون قادرًا على التعبير المطلوب إبرازه بجانب هذه الوسائل جميعًا. وبالنسبة للحوار في الفيلم فلا بد أن يتبع من طبيعة الأحداث، معبرًا عن الغرض المطلوب إيضاحه، موضحة الشخصيات، مؤكدًا موقف الشخصيات من الشخصيات الأخرى، مساعدًا على تطور الحدث.

والحوار في الفيلم تتضمنه لحظات صمت، يكون التعبير خلالها بالصورة فقط أعمق وأشد تأثيرًا فالصمت لحظة من لحظات الكلام في الحوار، والمؤلف يجب أن يكون مدركًا للحظات التي يجب ألا يكون فيها حوارًا، ويختارها بدقة، ويدرك لماذا فضل الصمت هنا عن الكلام، أو لماذا فضل الكلام هنا عن الصمت، فكل لحظة يجب أن تحمل مغزاها، أو تعبر تعبيرًا واضحًا عن المضمون. وعلى هذا نجد أن الحوار في الفيلم جزء من الكل، لا معنى له بمفرده، فيمكن إذا قرأنا الحوار وحده في بعض المشاهد لا ندرك مغزاه، كما في فيلم (انفجار) الذي قدمته الشاشة المصرية في الستينات للكاتب «مايكل أنجلو أنتويوني» وترجمة «غالب شعث».

ويبدأ الفيلم بعدة لقطات وبهذا الحوار:
العامل الأول : لن تفعل بنا شيئًا كهذا أيها الشاب.
العامل الثاني : لتفهم ما نقوله لك.

العامل الثالث : المهم تذكر ذلك.

فتاة : تبرع من فضلك؟ سكرًا جزيلًا.

شاب : ولكن تقودًا غير مزيفة» .

إن هذه الكلمات الحوارية لا تكاد تحمل معنى إذا تم فصلها عن عملية السرد السينمائي (السيناريو)، فالعمال الثلاثة الذين تحدثوا في هذا الحوار، توضح لنا الصورة أنهم واقفين بلا عمل، يحدث أحدهم الآخر في مهمة ومشيرًا إلى بعض المارة الذين ظهروا بشباب مهلهلة، وكذلك يشير إلى الشباب الذين يعاكسون المارة.

والعامل الأول كان يتحدث إلى أحد الشباب مؤكدًا له أنه يستطيع أن يفعل به وبين معه مثلما كان يفعله - الشاب - بالمارّة. إذن العامل الأول لم يكن يوجه حديثه للعامل الثاني، وتجيء كلمات العاملين الثاني والثالث مؤكدة لذلك. ثم توضح الصورة لنا بعد ذلك منظر الملجأ الذي يجتمع حوله الناس من أجل تبرعهم بأموالهم. وحوار الفتاة والشاب هنا دون وجود الصورة التي توضح أنها يطلبان أن يجود الناس للملجأ لا معنى له ولا علاقة تربطه بالجمل الحوارية التي سبقتها.

وهكذا نجد أن الصورة تتعاون مع الكلمة تعاونًا وثيقًا لإعطاء الحوار معنى خاصًا للمكان، ووضوح التعبير عن الموقف.

(١) سيناريو فيلم (انفجار) مجلة السينما والمسرح العدد ٥٨، ديسمبر ١٩٦٨ م ص ١١٤.

وأهم ما يجب أن يتوفر للحوار في الفيلم، وهو أن يكون مختصرًا أو مختزلًا، يحمل أكبر قدر ممكن من المعاني، بأقل الألفاظ الممكنة، ويجب أن يكون خاليًا من الصفات الأدبية، لأنه يجب أن يكون مكتوبًا كما يتكلم الناس في الواقع.

والحوار يعبر عن الشخصية صاحبة الكلام، ويبلورها، ويعبر عن الموقف. ويجب أن يكون بسيطًا وسلسًا حتى يفهمه ويتبعه جميع الناس، فالفيلم يشاهده الرجال والنساء والأطفال، والمتقف ونصف المتقف، والأمي؛ فلا بد لكل من هؤلاء أن يستوعب ما يجري أمامه من كلام. وليس معنى هذا أن يكون الحوار سوقيًا أو خاليًا من أية قيمة، ولكن المقصود بذلك هو أن يكون خاليًا من أية تعقيدات في أسلوب الأداء أو الصياغة الأدبية.

والاتجاهات الحديثة في السينما تحاول التخلص من قيود الحوار، والاختصار منه إلى أكبر قدر ممكن، والاعتماد على الصورة فقط للتعبير عن الأبعاد المختلفة سواء للأحداث أو للشخصيات، لأن الفيلم صورة قبل أي شيء. وفي بعض الأفلام نجد مشاهد كاملة وكثيرة لا يتخللها أية كلمة حوارية، وهنا يعتمد السيناريست على الصورة فقط، فيحاول أن يجعلها تقوم بتوصيل المفهوم المطلوب إلى المشاهدين.

أما بخصوص اللغة والحوار، أو بالأدق الحوار في السينما بين العامة والفصحى، فإن أفراد الشعب جميعًا - باستثناء قلة قليلة

جداً - يتحدثون العامية، وعرض أفلام بالفصحى يقطع عملية التوصيل المطلوبة، لأنهم سريعاً ما يتعلمون من الكلمات التي لم يتعودوا عليها.

ولذلك من الأفضل أن تكون اللغة هي العربية الفصحى الشبيهة بلغة التعامل اليومي، أي اللغة البسيطة، ولكن بدون ابتذال برغم ما ساد اللغة من ابتذال في الأفلام والمصرية في السنوات الأخيرة. ولكن ليس معنى ذلك أن تكون تلك هي اللغة الوحيدة في كل الأفلام أو مع كل الشخصيات، فمثلاً الأفلام الدينية والتاريخية لابد - وليس من الأفضل - أن تكون لغة الحوار فيها العربية الفصحى، نسبة إلى جلال الدين وقداسته ومكانته، ونسبة إلى أهمية التاريخ وعمقه في وجدان الأمة، أما باقي النوعيات من الأفلام فيناسبها اللغة البسيطة كما ذكرت، دون ابتذال في الألفاظ. هذا مع مراعاة أن لكل مقام مقال مثلما شرحت في الحوار في المسرح.

الحوار في الإذاعة

إن الإذاعة لا تحمل إلى المستمع إلا الصوت. وبما أن الحوار من الأصوات، فهو عنصر هام من عناصر تكوين الدراما الإذاعية، بل هو جوهر الدراما الإذاعية.

والتمثيلية الإذاعية لا يوجد أمامها سوى الحوار كوسيلة للتعبير عن مضمونها، فالحوار يتكون من كلمات، والكلمات في التمثيلية الإذاعية تقوم بكل شيء، لأن الإذاعة تفتقر إلى الصورة، فلا يوجد هناك ممثلون يراهم المستمعون وهم يمثلون ويرون حركاتهم وتعبيرات وجوههم وملابسهم وما إلى ذلك، وعلى هذا الأساس فالكلمة المنطوقة وحدها هي التي تثير خيال المستمع وتقدمه بكل ما يهيمه بالنسبة للشخصية، منظرها، ملابسها، حركاتها، انفعالاتها، وما حول الشخصية من مناظر أوديكورات.... إلخ.

ولذلك فإن الحوار في الإذاعة له قيمة كبرى واضحة لأنه يحمل

مهماً كثيرة يحملها الحوار في المسرح أو السينما أو التلفزيون. فالتمثيلية الإذاعية تتكون من: حوار، موسيقى، ومؤثرات صوتية. والموسيقى والمؤثرات الصوتية تعتبر عناصر ثانوية بالنسبة للحوار. ومن خلال ذلك، نجد الحوار أن يكون مؤكداً للأحداث ومعبراً عن حالة الشخصيات وما يحيطها من ظروف، عاكساً انفعالات الشخصيات، وأمزجتهم، موضحاً حركاتهم، ونوعية ملابسهم إذا كان لذلك ضرورة درامية بالنسبة للمستمع. وكذلك موضحاً المكان الذي تدور فيه الأحداث، وكذلك الزمان. ولكن يجب أن يكون كل ذلك بمقدرة من الكاتب وليس بسذاجة الطفل، أى لا يصح الإفصاح عن كل ما سلف بطريقة مباشرة تجعل المستمع ينفر من السماع. . ويبرز دور الحوار ليؤدي وظائفه، فيعطى المعلومات، ويعمل على أن تتقدم الحوادث حتى الصراع، وتقييم الأحداث، وقصها بصورة حية نابضة للمستمع، ويعبر عما تنطوى عليه الشخصيات من عواطف وأحاسيس تجاه الآخرين وتجاه أنفسهم، والأكثر من ذلك يجب أن يكشف ما يظهر من الشخصيات من أفعال وكذلك ما يخفى.

ويجب أن يكون الحوار الإذاعي ذا جمل قصيرة، خالياً من المناجاة الطويلة، أو الفقرات الخطائية، لأن المستمع لا يستطيع أن ينتظر ليستمع إلى مثل هذه الفقرات الطويلة كما هو الحال في

المسرح مثلاً. لأن وجود الممثل مجسداً على خشبة المسرح يجعل هناك عملية اتصال مباشر بين المشاهد والممثل. أما في الإذاعة فلا يوجد اتصال مباشر بين المستمع والممثل، لأنه لا يراه، إنه يسمعه فقط. وبرغم أن الجملة الحوارية لا بد أن تكون قصيرة خالية من المناجاة، فليس معنى هذا أن يكون العمل كله قائماً على الجمل القصيرة، بل يمكن أن ترد خلال العمل جمل طويلة نسبياً حسب مقتضيات العمل من الناحية الدرامية. ولكن بحيث لا تكون الجمل الطويلة في شكل منولوج.

هذا وبمناسبة الحديث عن المنولوج بالذات، فطبيعة الإذاعة أدت إلى استخدام أساليب مختلفة في الكتابة، فهناك أسلوب مستحدث في استخدام المنولوج في التمثيلية الإذاعية، بحيث يتم تقطيع المنولوج على شكل حوار بين الشخص ونفسه، أي يكون الحوار على مستويين، مستوى داخلي، وآخر خارجي فالشخصية تتكلم وترد على نفسها، بحيث يشعر المستمع أن الشخص واحد وأن هناك حواراً يدور بين الممثل ونفسه، وليس منولوجاً، لأن المنولوج في التمثيلية الإذاعية يخشى أن يتحول إلى شكل الحديث الإذاعي، وهو أمر لا يجب توفره في الدراما الإذاعية.^(١)

(١) على عيسى (فن كتابة إذاعة) عن محاضرة للسنة الرابعة قسم (نقد) بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالهرم في ١٩٧٨/٣/٢٨.

وأهمية الكاتب وبلاغته ومقدرته تبدو أكثر ما تبدو في قدرته على خلق المنظر والشخصية في ذهن المستمع من خلال الكلمات المنطوقة التي تؤديها الشخصيات وحدها دون تدخل من المؤلف^(١) أى كما ذكرت بطريقة غير مباشرة، ليس الغرض منها التعريف أو الإيضاح لمجرد التعريف والإيضاح فقط، ولكن يجب أن يجيء التعريف من خلال الموقف نفسه، أى نابعاً من الأحداث وليس مقحماً عليها من أجل أن يعرف المستمع شيئاً معيناً.

ويجب أن تكون كلمات الحوار واضحة في ذهن المؤلف لكي يعبر عن المضمون الذي يريد التعبير عنه باللغة البسيطة الواضحة التي فكر فيها قبل الكتابة، حتى يستطيع المستمع العادى أن يفهم الحوار في الوقت المتاح لإلقاء الحوار، من أجل عدم إضاعة أى حدث عليه في تفسير مدلولات كلمات سمعها ولا يدرك معناها.

والحوار يجب كما قلت أن ينبع من صميم الشخصية ومن أبعادها المرسومة من خلالها، ويعبر عنها تعبيراً جيداً دون مبالغة أو افتعال، في جمل قصيرة ملونة باللون الذي يناسب كل مستويات المستمعين وطبيعتهم غير المتجانسة، هؤلاء المستمعون لا يرون ما يسمعون.^(٢)

(١) د. طه عبد الفتاح مقلد (التمثيلية الإذاعية في أدبنا الحديث) الناشر: مكتبة الشباب بالمنيرة القاهرة ١٩٧٥م، ص ٢١ - ٢٤.

(٢) انظر: د. طه عبد الفتاح مقلد (الحوار في القصة والمسرحية والإذاعية والتلفزيون) الناشر: مكتبة الشباب بالمنيرة، القاهرة ١٩٧٥، ص ٢٨٥.

ولو افترضنا أن نسبة الحوار في النص المسرحي أو السينمائي أو التليفزيوني تعادل ٧٥٪ من مجموعه، لكانت نسبة الحوار في النص الإذاعي تساوى ٩٠٪ أو ما يزيد على ذلك^(١).

وظيفة الحوار في التمثيلية الإذاعية هى وظيفة الحوار نفسها في المسرحية، ولكن مع فارق أن التمثيلية المسرحية مرئية، فيجب - كما ذكرت - عمل عملية تعويض لهذا النقص (غير مرئية) بالنسبة لأذن المستمع.

ويمكن لجملة واحدة من الحوار أن تعبر عن شيء واحد، أو تعبر عن مجموعة أشياء، فقد يذكر الكاتب على لسان إحدى الشخصيات جملة محملة بمختلف المهام، فيها إخبار بحادثة معينة، وفيها تكوين لشخصيته، وفيها خلق مزاج نفسى أو خلق الجو العام.

والحوار بمثابة أداة واسطة تحمل التمثيلية إلى آذان المستمعين، ولكن يجب ألا يبالغ المؤلف في اختيار كلمات حوارهِ، حتى لا يتهم بالفلسفة في اللغة، لأن المبالغة قد تصرف المستمع عن سماع العمل الذى يقدم.

وقد يتخذ الحوار الإذاعي أشكالاً متباينة، فحيناً يكون حديثاً بين شخصيتين، سواء طال هذا الحديث أم قصر، أو بين ثلاثة أشخاص أو

(١) انظر: د. عبد الفتاح مقلد (التمثيلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها) الناشر: مكتبة

الشباب بالمنيرة، القاهرة سنة ١٩٧٥، ص ٢٢٣.

أكثر من ذلك، وقد يتحدث شخص ويستمع إليه الباقون، أو يقاطعه أحدهم، أو يتحدث شخص إلى نفسه... إلخ.

وعلى المؤلف الإذاعى أن يدرك أن الحوار الجيد هو ذلك الحوار الذى يتمكن الممثل صاحب الكفاءة المتوسطة أو العادية من أن ينطق به فى سهولة ويسر، دون أن يتوقف فى مواضع معينة، لأن معنى توقفه أنه لم يفهم هذه الجملة التى وقف عندها، وفى هذه الحالة يكون المؤلف قد فشل فى التعبير عن الموقف بالحوار.

وكما هو الحال فى الحوار المسرحى أو السينمائى يجب أن يكون لكل كلمة مع قائلها مقام بالنسبة للتمثيلية الإذاعية، فلا يمكن أن تكون كلمات اللص مثلاً من قاموس كلمات القاضى نفسها، فلكل منها قاموس كلماته الخاص، وثقافته المعينة، والخلفية والفكر والأبعاد والتقاليد الخاصين به، وهذا يجعل كلاً منها مختلفاً تماماً عن الآخر. لأن الكاتب هنا يقترب من محلل الشخصيات، فهو يراعى أن الشخصية البسيطة يكون حوارها بسيطاً، به قدر من السذاجة تلائم طبيعة الشخصية نفسها، أما الشخصيات المركبة أو المعقدة، فإنها تحتاج ما يناسبها من حوار لكى يعرف المستمع أبعاد الشخصية نفسها من خلال الحوار.

ولا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن الحوار يمثل فى التمثيلية الإذاعية. صلب التعبير الفنى، فمن خلاله يصور المؤلف الإذاعى الشخصية، ويوحى بالمكان، والزمان، ويبين طبيعة الصراع بين الشخصيات أو بين

الأفكار والقيم، وتوضيح الإيماءات، والعلاقة الإيقاعية الموزونة بين سائر مسامع التمثيلية.

«والحوار في التمثيلية الإذاعية بعيد عن الصنعة والتكلف، لأنه يقوم على سلاسة العبارة ووضوح الألفاظ وخفة النطق وإنسياب الكلمات وتدفقها، فضلاً عن طبيعة الإلقاء وقوة التأثير من خلال ذلك كله. وكم من ألفاظ سببت في إضعاف شخصية من الشخصيات، وكم من كلمات ثرثرة أفسدت قدرة الكاتب على التأثير»^(١) ولا بد أن يكون الحوار متماسكاً بالقدر الذي يشد بعضه بعضاً حتى يتمكن المؤلف الإذاعي من الاحتفاظ بالخيط الدرامي الملتحم بنسيج التمثيلية الذي يؤدي إلى الغاية التي يهدف إليها الكاتب.

أما بالنسبة للغة التي يجب أن يكون عليها الحوار الإذاعي، فهذه هي المشكلة، لأن إذاعتنا تتجه إلى نظام اللهجات في اللغة العامية، والمتابع للخدمات الإذاعية على مختلف الموجات يرى ذلك واضحاً، فمن أجل فهم أوسع، ومستوى ثقافي أرفع، وانتشار لأعمالنا الدرامية أكثر، فينبغي أجد أن اللغة العربية الفصحى ولكن البسيطة، هي خير وسيلة لتحقيق ذلك بالنسبة للإذاعة على وجه الخصوص، لأنها صاحبة الانتشار السريع.

(١) د. إبراهيم إمام (فن التمثيلية الإذاعية) مقال بمجلة «الفن الإذاعي» العدد ٧٥ إبريل

١٩٧٧، ص ٣٤.

الحوار في التلفزيون

الحوار هو الحوار في وسائل التعبير الأربع، المسرح، السينما، الإذاعة، والتلفزيون. ووظيفة الحوار في المجالات الأربعة لا تختلف كثيراً، بل تكاد متشابهة، أما نوعية الحوار فهي التي تحددها طبيعة الموضوع نفسه الذي يعالجه المؤلف.

ومن يكتب للتلفزيون لابد أن يدرك أن جمهوره هو من يملك جهاز التلفزيون، سواء أكان مثقفاً أم عادياً، أو أقل من العادي، وأن التلفزيون يخاطب الأسر في منازلهم، فيجب أن يتميز حوارهم بالسلاسة والوضوح في المعاني، حتى لا يشرذم المتفرج في البحث عن كلمة ما وتضيع منه أحداث العمل الذي يشاهده.

والحوار في التلفزيون يجب أن يكون موجزاً جداً، وموجود بصورة أقل مما في المسرحية مثلاً أو التمثيلية الإذاعية، لأن كاميرات التلفزيون والأجهزة المساعدة لها كأجهزة الخدع الإلكترونية مثلاً،

تستطيع أن تقوم بمهام كبيرة بدلاً من الحوار في أحيان كثيرة، ولذلك يجب أن يدرك المؤلف التلفزيوني أنه يكتب عمله لوسيلة تعتمد أولاً ما تعتمد على الصورة لكي توضح الموقف، ثم تعتمد على الحوار ثانياً بعد الصورة. ومن الخطأ الجسيم الذي وقع وما زال يقع فيه الكثير من مؤلفي التلفزيون أن يكون اعتمادهم الكلي على الحوار دون مراعاة الصورة، وكأنهم يكتبون للإذاعة وكثيراً ما يعرض التلفزيون، أعمالاً درامية، يمكن للمشاهد أن يتابعها بأذنه فقط من مكان بعيد عن جهاز التلفزيون وفي الوقت نفسه سيدرك كل شيء، لأن الكاتب لا يهتم بالصورة بقدر ما يهتم بالحوار، ويرجع ذلك إلى عدم تمكن بعض مؤلفي التلفزيون من الإمكانيات الخطيرة لهذا الجهاز، وجهلهم بحرفية التكنيك التلفزيوني. وهذا خطأ جسيم، فيجب أن يكون المؤلف التلفزيوني، أو المؤلف الذي يكتب للتلفزيون على وجه الدقة - لأنه لا يوجد حتى الآن مؤلف متخصص في الكتابة التلفزيونية فقط - يجب أن يكون ملماً ودارساً وواعياً بأصول الكتابة للتلفزيون ومستوعباً لإمكانيات التلفزيون البصرية، وبتكنيك التلفزيون في التنفيذ، وبإمكانيات الاستوديوهات والكاميرات التلفزيونية الخفيفة المحمولة على الأكتاف، وذلك حتى يكتب عمله بصورة شبه كاملة.

ولأن التلفزيون وسيلة اتصال مباشر (حتى) مع المتفرج، والإحساس بالواقعية القريبة من واقعية الحياة كما تعرفها جماهير

الناس، فلا بد للحوار التلفزيوني أن يكون بمثابة وسيلة خاصة وثيقة الصلة بين المتفرج والنص المعروض، ويكون أكثر بساطة وواقعية عن أى وسيلة أخرى كالمرح والسينما والإذاعة.

وأحسن حوار للتلفزيون هو حوار المدرسة الطبيعية، فهو أكثر صلاحية للدراما التلفزيونية، ولأنه يناسب الإطار التسجيلي للتلفزيون الذى يوحى إلى المتفرج بأن كل ما يراه إنما هو وثيق الصلة بالحياة، وبموضوعات الساعة «وأهم مميزات هذا الحوار هو التشابه الظاهري بينه وبين الحوار اليومي بما فيه من تفكك وانتقال غير منطقي من موضوع لآخر، وجمل ناقصة، وكلمات حائرة وفترات صمت»^(١)، ولكن يجب ألا ينسى المؤلف الذى يتبع هذا المذهب الطبيعي في معالجة الموضوعات العادية المأخوذة من الحياة، أن الدراما الحقيقية هي تلك التى لها مغزى إنساني عام، ولا بد أن تُحدث هذه الدراما ما يسمى (بالتمثيل الدرامي)، أى أن يرى المتفرج نفسه في الشخصيات الموجودة في العمل، وكذلك في المواقف والأحداث التى تدور أمامه، وهذا لن يتأتى إلا إذا كانت المواقف في العمل التلفزيوني مستمدة من الواقع الذى يدركه المشاهد وليست بعيدة عنه، وأن تكون الشخصيات شبيهة به، وإلا ظل المتفرج بعيداً

(١) د. شفيق مجلى (خصائص الدراما التلفزيونية) مقال بمجلة المسرح، العدد (١٨) القاهرة

يونيو ١٩٦٥، ص ٦٧.

عما يشاهده، يشاهد دون مبالاة ودون أدنى انفعال^(١) فتفقد الدراما خصيصة من خصائصها، وهى المشاركة الوجدانية فى الموقف الدرامى.

وإذا نظرنا إلى أغلب الأعمال التى تقدم فى التليفزيون المصرى سنجد أنها كثيراً ما تقدم شخصيات ومواقف بعيدة عنا، لأن المؤلفين - أو على الأدق المعدين - قد لجئوا إلى الأفكار الأجنبية ببيئاتها وظروفها وأفكارها وحضاراتها وعاداتها وتقاليدها المختلفة تمام الاختلاف عن البيئة المصرية، والشخصيات التى تقدم فى كثير من هذه الأعمال يرفض المتفرج المصرى أن يكون مثلها أو يعيش أحداثها.

والمهم أن يدرك المؤلف التليفزيونى أن التليفزيون وسيلة تعبير بالصورة قبل الصوت حتى يشد انتباه المتفرج ولا يترك جهاز التليفزيون ويخرج من المكان الموجود به الجهاز، ويدخل أى مكان آخر ويسمع الحوار من بعيد. إذ عليه أن يجذب المتفرج ويجعله لا يترك التليفزيون قط عن طريق الصورة المناسبة التى تربط المتفرج بالأحداث والحوار. أما التمثيليات التى يمكن أن يسمع المتفرج حوارها فقط ويدرك كل شىء فى التمثيلية، فهى تمثيليات ليست تليفزيونية، لأن المؤلف لم يستغل ميزة الصورة فى التليفزيون،

(١) المرجع السابق نفسه، ص ٦٧.

بل جعلها صفة ثانوية وليست أساسية، وللأسف الشديد أغلب المسلسلات التي قدمها التلفزيون في الفترات السابقة وما زال يقدمها حتى الآن تعتبر مسلسلات إذاعة مصورة، لا تعتمد على ميزة أن التلفزيون صورة قبل الصوت، لأنها تعتمد على الحوار أكثر من اعتمادها على الصورة، بل كثيراً ما نجد هذا الحوار وكله ثرثرة (رغى) دون داع، وإعادة في الجمل الحوارية وتكرار ممل جداً، والمؤلف التلفزيوني هنا يعتمد إما على أن المتفرج غبي، وهذه صفة ليست موجودة في المتفرج، فلا يصح أن نعامل المتفرج على أساس أنه متفرج غبي، وإنما على أن المتفرج له عقلية يمكن أن تدرك جيداً ما يقدم إليها. ولكن ليس معنى أن يكون الحوار طبعياً أن ينقل نقلاً فوتوغرافياً ما يدور في الحياة الواقعية بما فيه من حوار ليس له معنى أو قيمة أو هدف، هنا المؤلف يكاد أن يكون قد فشل في كتابة حوار، ولكن عليه أن يكتب الحوار الواقعي، كما يجب أن يكون عليه الواقع من الناحية الفنية.

وأرى أن المؤلف الذي يلجأ إلى هذا النوع من الحوار الثرثار الممل المطول المتكرر، إنما يلجأ إليه لأنه غير قادر على كتابة الحوار الجيد المناسب لعمله، لأنه لم يملك بعد إمكانية كتابة الحوار الدرامي. فيتهرب من ذلك ويدعى أنه فعل ذلك من أجل مطابقة الواقع، ومن أجل أن يعي المتفرج ما أمامه من حوار، كل ذلك حجب واهية من الكاتب.

وللأسف أغلب الأعمال التي يقدمها التليفزيون المصرى لأمثال هؤلاء المؤلفين والمعدّين ومدّعي المقدرة على الكتابة الجيدة للتليفزيون.

أما قضية اللغة بين العامية الفصحى، فإن الأعمال الدرامية العادية، أى التي تعالج مشاكل وقضايا اجتماعية، من الأفضل أن تكون بالعامية، بعيداً عن الابتذال والإسفاف في الألفاظ. أما إذا كانت الأعمال الدرامية دينية أو تاريخية، فلا بد أن تكون بالفصحى نظراً لجلال الدين وقداسته، ونظراً لمكانة التاريخ في وجدان الشعوب. ولكن يجب أن تكون الفصحى بعيدة عن التكلف والتعقير والصور البلاغية المبالغ فيها. أيضاً من أجل أن تكون سريعة الوصول والإدراك بالنسبة للمتفرج.

الشخصيات

١ - في المسرح

لم يذكر أرسطو في كتابه (فن الشعر) كلمة الشخصية أو الشخصيات، ولكنه ذكر «الأخلاق» فقال: «فيلزم أن يكون لكل تراجيديا ستة أجزاء هي التي تعين صفتها المميزة: وهي القصة، والأخلاق، والعبارة، والفكر، والمنظر والغناء»^(١) أى الحدث، الشخصيات، اللغة، الفكر الذى يقدمه العمل، والمحسنات الممتعة من غناء ومناظر أو ديكورات، وهذا شيء لا يظهر بوضوح إلا عندما تعرض المسرحية على خشبة المسرح.

وإذا نظرنا للشخصية نفسها أو بمعنى أدق «الإنسان» فسنجد أن هذا الكائن أو الإنسان تتداخل فيه عدة عناصر وأبعاد معينة، «وأن كل شيء في الوجود له أبعاد ثلاثة هي: الطول والعرض والارتفاع، والكائنات البشرية لها أبعاد إضافية أخرى هي: كيانها الفسيولوجي

(١) كتاب (فن الشعر) ص ٥٠.

(المادى أو العضوى)، وكيانها السوسولوجى (الاجتماعى)، وكيانها السيكولوجى (النفسى)، ونحن إذا لم نعرف هذه الأبعاد الثلاثة لا نستطيع تقدير قيمة الكائن البشرى حق قدره»^(١).

ولكن لا يكفى عند دراسة شخصية ما أن تنظر إليها على أساس أن صاحبها إنسان متدين مثلاً، أو عريبد، أو مهذب، أو مجنون.. إلخ.. ولكن لا بد من أن تترك الأشياء التى جعلته كذلك. فإذا حاولنا أن نلقى نظرة على كل بعد من الأبعاد الثلاثة على حدة فسنجد أن البعد الفسيولوجى يتصل بتركيب جسم الشخصية، (ذكراً أو أنثى)، العمر، الطول، لون الجلد والشعر والعينين مثلاً، المظهر العام جميل أو قبيح، نحيف أو سمين، لطيف أو جلف، نظيف أو قذر، عوامل الوراثة إن وجدت، العيوب الخلقية والتشوهات إن وجدت، وكذلك الأمراض. وما إلى ذلك من عناصر تُكوّن هذا البعد المادى للشخصية.

إن هذا البعد يعطى لنظرة الشخصية فى الحياة لونا معينا عن غيرها من الشخصيات، ويؤثر فيها تأثيراً مباشراً بدون أدنى شك. فالإنسان ذو الذراع الواحدة لا بد أن تكون نظرتة للحياة مختلفة تماماً عن نظرة الإنسان السليم البنية وكل عنصر من هذه العناصر،

(١) لاجوس إيجرى (فن كتابة المسرحية) ترجمة: دريق خشبة، الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة (د ت) ص ١٠١.

وكذلك غيرها في هذا البعد، يضع فروقاً بين شخصية وأخرى، ويحدد ملامح شخصية عن أخرى، ويعتبر هذا البعد المادى أوضح الأبعاد الثلاثة في الشخصية لأنه يشكل التكوين الرئيسى للشخصية. أما البعد السوسولوجى أو الاجتماعى فلا بد أن يعتنى به المؤلف جيداً حتى يضع يده على جزء هام من مكونات الشخصية، فتحديد نوعية التعليم الذى تلقاه الفرد، وديانته، والطبقة التى ينتمى إليها سواء راقية أو متوسطة أو كادحة.. إلخ.. ونوعية العمل الذى يقوم به ومكانته فى المجتمع بين الأصدقاء والأهل والجيران والزملاء، وهواياته إن وجدت، وجنسيته، وأين يعيش ومع من، كل ذلك أيضاً فروق جوهرية بين شخص وآخر، فمثلاً الإنسان الذى ولد وتربى وعاش فى أحد الأزقة بمنطقة شعبية، هناك اختلاف ما بينه وبين إنسان نشأ وترعرع فى فيلا بحى راق، اختلاف فى المعتقدات، الفكر، العادات، التقاليد، والقيم. وكذلك عامل المصنع تختلف نظرتة للحياة عن الفلاح مثلاً عن الرجل صاحب الشركة عن الإنسان المثقف. وكذلك تختلف نوعية تفكيرهم واهتماماتهم وأساليب محادثاتهم. أما ثالث الأبعاد وهو السيكولوجى أو النفسى، فهو ثمرة البعدين الآخرين، وهو الذى يَكُونُ مزاج وميول الشخصية ومركبات النقص فيها، ولذلك هو الذى يتم الكيان الجسمانى والاجتماعى ويحدد المعايير الأخلاقية والحياة الجنسية للشخصية، وأهدافها فى الحياة، وكذلك ما فشلت فيه الشخصية، وقدراتها على

الابتكار أو الخلق أو التجديد، والذوق، وطريقة التفكير، هل هو انطوائي؟ أو اجتماعي؟ أم وسط بين الاثنين؟ هل هو مكافح؟ أو مستسلم؟ أو ماذا؟ هل هناك عقد نفسية معينة تسيطر عليه؟ هل هو سريع الغضب؟ أو حلیم؟ هل هو متسرع؟ أو أى شيء آخر؟ وإذا كان ما مضى هو الهيكل العام للشخصية، فلا بد أن تتداخل هذه العناصر أو الأبعاد، لكى ينصهر هذا الهيكل العام بحيث تبدو الشخصية كوحدة واحدة مجسدة فى العمل الدرامى. حيث إن «الأبعاد لا قيمة لها إلا فى إطار القدرة الفنية التى تربطها رباطاً وثيقاً ينمى الحدث والشخصية، لتحقيق وحدة العمل الأدبى أو وحدة الموقف، .. ولا استقلال لبعد منها عن البعدين الآخرين فى المسرحية»^(١).

ولأن عملية خلق الشخصية مسألة تعتبر غامضة ولا ضابط لها، ولا مرجع نرجع إليه، لأنها عملية لا يمكن الاستناد فيها إلى قواعد معينة، ولكن الذى يتم فى العادة هو أن المؤلف بعد أن يختمر الموضوع فى رأسه يبدأ «فيتخيل كلاً من شخصياته تخيلاً كاملاً، وأن يطورها تطويراً تاماً قبل أن يكتب مسرحيته بالفعل»^(٢)، حتى إذا جلس لبدأ الكتابة لابد أن تكون شخصيات مسرحيته واضحة فى

(١) د. محمد غنيمى هلال (النقد الأدبى الحديث) الناشر: دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٣

ص ٦١٦.

(٢) كتاب (فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما) ص ١٦٧.

ذهنه، وبعد أن يتخيلها ثم يخلقها فعلاً تصبح شخصيات بالفعل. نفعل ما نشاء ولكن من خلال الأبعاد المرسومة لها، ويجب ألا نتحدث إلا بما يلائم طبيعتها.

ويجب التفرقة بين الشخصية الدرامية والشخصية غير الدرامية، «أى بين الأفراد الذين نراهم فى المسرحيات الرائعة، والأفراد العاديين من أوساط الناس الذين نلقاهم فى الحياة اليومية»^(١). فما هو المطلوب لتكون الشخصية درامية؟

إن أى شخصية إنسانية يمكن أن تكون شخصية درامية مثيرة، بشرط أن تقدم فى اللحظة المناسبة، وفى الوقت المناسب، ومن خلال الفعل المناسب.

والشخصية الدرامية لا بد أن يكون فيها «مزيد من التوتر»^(٢). أى أنها لا بد أن تكون أكثر فى شىء ما عن الشخصية العادية فى الحياة. أكثر حساسية، أكثر بروداً، أكثر انفعالاً وغضباً، أشد لفتاً للنظر وجذباً للانتباه، أكثر ذكاء، أكثر غباء، أكثر خبثاً، أكثر حباً، أكثر دموية مثلاً. فكلما ابتعد المؤلف عن الشخصية النموذجية التى نراها فى كل لحظة من لحظات الحياة، وخلق شخصية لا نموذجية،

(١) فرانك م. هوايتنج (المدخل إلى الفنون المسرحية) ترجمة: درينى خشبة وآخرون. الناشر: دار المعرفة، القاهرة ١٩٧٠، ص ١٧٩.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص ١٨٠.

ليس من السهل تكرارها، كلما كانت شخصيته شخصية درامية أكثر إثارة ولفناً للنظر لأنها شخصية فريدة على نحو ما. حتى الشخصية الكوميدية كما وصفها «بن جونسون» (Ben Jonson) معاصر شكسبير «فهي شخصية فيها تطرف في شيء ما»^(١). وهكذا نجد أن الشخصية الدرامية تختلف عن الشخصية في الحياة العادية، لكون الأخيرة نمط نموذجي، من السهل أو اليسير أن تعثر على مثله في أي مكان. أما الأولى فهي نمط لا نموذجي، ومن الصعب أن يتكرر، فليس كل إنسان في الحياة قتل أباه وتزوج أمه، كما فعل أوديب، وليست كل أم قتلت أبناءها كما فعلت ميديا، فهذه شخصيات غير متكررة، أي لا نموذجية. وكذلك شخصيات تتطور دائماً.

ولكن، ما هو تطور الشخصية؟

إن كل شيء في الدنيا يتغير ويتبدل ويتحول، سواء كان ذلك بالنسبة للكائنات أم أي شيء آخر والدليل الأعظم على تغير الإنسان هو أنه يولد طفلاً، ثم يمر بعدة مراحل كالصبا والشباب، والرجولة، والشيخوخة. إنه الإنسان منذ طفولته حتى شيخوخته، ولكنه في كل مرحلة يحمل صفات وأبعاداً مختلفة عن المرحلة السابقة واللاحقة لها. وهذا تطور بالتأكيد. أما بالنسبة للشخصية المسرحية، فإذا خلق الكاتب شخصية ما في بداية مسرحيته، وأنهى المسرحية

(١) المرجع السابق نفسه، ص ١٨٠.

والشخصية كما هي دون أن ينتابها التغير، فلا بد أن تكون هذه المسرحية رديئة للغاية، لأن الإنسان نفسه بعد مماته يتغير ويتحول. وفي أثناء حياته عندما تضاف إلى عمره دقيقة بمرور الدقيقة، وساعة بمرور الساعة فهو يكبر بمقدار ما أضيف إلى عمره ، أى أنه أصبح متغيراً عما قبل.

وبالنسبة للمسرح فالشخصية لا بد أن تتغير باستمرار، لأنه من المحال أن تظل الشخصية كما هي منذ أن يرسمها الكاتب من البداية وإلى أن تنتهى المسرحية. وإذا نظرنا إلى مسرحية «بيت دمية»^(١) للكاتب النرويجي هنريك إبسن، سنجد مثلاً شخصية «نورا» تتطور بصورة شديدة جداً، فنحن نراها في البداية لعبة لا عقل لها ولا إرادة، لأن العقل والإرادة لزوجها، «هلمر»، ويصفها زوجها في أكثر من مكان بالمسرحية بأنها «العصفور المغرد»، ولكن بعد اكتشافها لحقيقة الموقف تتحول إلى كمال النضوج الفكرى، إنها تصاب بالدهشة في البداية، وتصدمها تلك الحقيقة التى عرفتها عن زوجها، وتوشك أن تتخلص من حياتها بالانتحار، ولكنها في نهاية المسرحية تثور على كل شيء بعد أن اكتملت لديها الصورة الحقيقية لزوجها، بعد أن أدركت الحقيقة التى غابت عنها طوال فترة زواجها السابقة، تثور على زوجها، تثور على أولادها، وعلى منزلها بما

(١) هنريك إبسن (مسرحية: بيت دمية) ترجمة: كامل يوسف، الناشر مكتبة مصر القاهرة

يحملها من ذكرى، وتخرج مغلقة خلفها باب المنزل. ياله من تطور عظيم هذا الذى يحدث لهذه الشخصية «نورا».

وإذا حاولنا أن نتناول أية مسرحية جيدة سنجد أن شخصياتها تتطور دائماً تطوراً واضحاً، «فهاملت» شخصية تبدأ بالشك وتنتهى باليقين والقتل.

(وماكبث) «لشكسبير» تبدأ بالطموح والطمع وتنتهى بالقتل (والجلف) «لأنطون تشيكوف» تبدأ بالبغضاء والمشاحنات وتنتهى بالمحب.

(وهيدا جابلر) «لهنريك إبسن» تبدأ بالأناية وتنتهى بالانتحار. فالشخصيات فى هذه المسرحيات وغيرها تسير من حالة إلى حالة، وهذه الشخصيات تضطر اضطراراً إلى التحول والتطور، لأن كُتاب هذه المسرحيات لهم مقدماتهم المنطقية أو أفكارهم الأساسية الواضحة والمحددة المعالم، ووظيفتهم طوال المسرحية إقامة الحجة لهذه الأفكار وتأييدها بالأدلة والبراهين والقاطعة لكى تصل الشخصيات إلى التطور الحتمى لها.

وكل شخصية يصورها لنا المؤلف المسرحى لا بد أن تشتمل فى داخلها على بذور تطوراتها المستقبلية، فإذا كانت المسرحية ستنتهى وشخصية ما ستصبح قاتلة مثلاً، فيجب أن تكون هناك بذرة للجريمة، أو بذرة احتمال وقوع الجريمة فى تلك الشخصية، وأن تسير الأحداث بمنطقة درامية وبيحتمية حتى تصل إلى هذه الجريمة، حتى

لا يكون وقع الجريمة مبالغا فيه.

والشخصيات في المسرحية يمكن تقسيمها إلى قسمين « شخصيات أصلية، وشخصيات ثانوية »^(١). أى أن «معظم التمثيلات تشتمل على شخصيات هامة كبيرة الشأن وشخصيات صغيرة قليلة الشأن»^(٢).

فمثلاً في مسرحية «هاملت»^(٣) لوليم شكسبير، نجد أن هناك أكثر من عشرين شخصية، فلا يمكن أن تكون كل تلك الشخصيات في تعقيد شخصية «هاملت» أو الملكة أو الملك، حيث لا يستطيع المشاهد أن يستوعبها جميعاً، بالإضافة إلى أن التعقيدات في شخصيات كثيرة هكذا من الصعب الكشف عنها في سطور قليلة خلال مدة المسرحية، بالإضافة إلى ضرورة وجود الشخصية الضحية - إذا جاز التعبير - فمدير الشركة مثلاً لا بد أن يكون له «ساع»، هذا الساعى بمثابة الضحية، لأنه سيجىء شخصية ثانوية، ولكن لا غنى عنه في المسرحية، إلا إذا كان الهدف من العمل الدرامى التركيز على الساعى، وأنه الشخصية المحورية وكل الشخصيات الأخرى جاءت لتخدم شخصيته ولتبرزها. وفي (هاملت) نجد شخصيات غير هامة كثيرة كالخدم والرُّسل ورجال

(١) كتاب (فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما) ص ١٨٢.

(٢) كتاب (تشریح المسرحية) ص ١٦٢.

(٣) ولیم شکسپیر (مسرحية: هاملت) أكثر من ترجمة.

البلاط، والوصيفات والوصفاء ممن لا غنى عنهم لتمثيل المسرحية كما ينبغي.

حتى في مسرحية (لا مفر^(١)) للكاتب والفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر «نجد أن بها ثلاث شخصيات فقط، لهم جميعاً أهميتهم المتساوية، وتعقيدهم الشديد. ولكننا نجد معهم أيضاً شخصية «الخادم» وهى شخصية قليلة الشأن، أو الشخصية الضحية. وعندما تكون هناك شخصية ثانوية في مسرحية ما، كخادم مثلاً، لابد أن يكشف لنا المؤلف عن هذه الشخصية، هل لها شأن بموضوع المسرحية؟ أو أنها شخصية تؤدي واجبها كخادم فقط؟ وذلك حتى يساعد المشاهد على التركيز في الأحداث. أو أنها شخصية ضعيفة (ضحية) لمجرد التباين مع الشخصية الأساسية؟

أما بالنسبة لتحديد عدد معين من الشخصيات للمسرحية فهذا غير معقول، وغالباً الموضوع نفسه هو الذى يحدد عدد الشخصيات التى تخدمه وتفصح عنه. ولكن لابد أن يدرك المؤلف أنه إذا وجد أن هناك شخصية من الشخصيات التى رسمها في مسرحيته يمكن الاستغناء عنها، فلا بد أن يصرف عنها النظر، ويحذفها ما دامت لا تضر المسرحية إذا حذفت. حيث لابد أن تكون لكل شخصية من شخصيات المسرحية وظيفة معينة تساعد على النهوض بالأحداث

(١) جان بول سارتر (مسرحية: لا مفر) ترجمة: جلال العشري، الناشر: الهيئة المصرية

العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧م.

إلى الأمام مثلاً، وفي بعض الأحيان توضع شخصيات في المسرحية لكي تؤكد وجود شخصيات أخرى كما ذكرت لمجرد التباين، كوضع مساحة من اللون الأبيض حول الأسود لكي يظهر الأسود بوضوح، والعكس صحيح أيضاً. ولكن في هذه الحالة أيضاً تعتبر هذه الشخصيات محرّكة للأحداث، لأنها أزدت الدوافع الخاصة للشخصية الرئيسية، وزادتها تحفزاً للسير بالأحداث إلى الأمام.

وعلى رأس الشخصيات توجد (الشخصية المحورية) أي البطل الأول في المسرحية، وبدون هذه الشخصية المحورية لا يمكن أن تكون هناك مسرحية^(١) بالنسبة للمسرحيات التي تعتمد على البطل، لأن هذه الشخصية المحورية هي التي تخلق وتدفع بالمسرحية إلى الأمام، وهذه الشخصية المحورية لا بد أن تتمتع بقوة إرادة وقوة شخصية، لأنها هي المحرك الرئيسي للأحداث في المسرحية، والمؤثرة في كل ما حولها من شخصيات.^(٢)

ولا يمكن لأي شخصية أن تكون محورية، فالشخصية المحورية يجب أن يحركها شيء جد جيوى معرض للخطر، لا تعرف المساومة أو أنصاف الحلول، بل هي شخصية لا تعرف الرحمة أو الحنان. ولأن الشخصية المحورية المحرك الرئيسي للأحداث، يجب أن يكون تحريكها للأحداث ليس نابعاً من كون صاحبها يريد ذلك، ولكن

(١) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٢١٢.

(٢) كتاب (المسرحية بين النظرية والتطبيق) ص ١٨١.

لأن الحاجة والضرورة تجبره على ذلك.

فأديب في مسرحية (أوديب ملكا)^(١) لليوناني العظيم سوفوكليس،
يصر على اكتشاف قتلة الملك لا يوس ملك طيبة، وأبوللو هو الذى
يحرك فيه الروح العدائية، فينزل الدمار على طيبة بتسليط الطاعون
لكى يدفع أوديب بالإسراع لمعرفة قاتل الملك، وهنا يجد أوديب نفسه
مرغماً لأن يصبح شخصية لا تعرف الرحمة أو الحنان، ولا تعرف
المساومة، لأن مصلحة البلاد وسعادة أهلها تدفعه إلى البحث عن
قاتل الملك والقصاص منه لإنقاذ المدينة.

حتى «هاملت» نفسه ظل طوال المسرحية يتقصى أنباء قاتل أبيه
ويفكر فيه، لا ليعيد الملك لنفسه، ولكن كان غرضه الأول والأعظم
هو القصاص العادل من المجرم القاتل.

هذا ويمكن أن يكتب المؤلف مسرحيته بحيث لا تكون فيها تلك
الشخصية المحورية والتي تدور في فلكها كل الشخصيات
والأحداث، فمسرحية (ثورة الموتى)^(٢) «لأوروين شو» ليس بها
شخصية محورية، بل هى تعتمد على عدة شخصيات أساسية تدور في
فلكها باقى الشخصيات والأحداث، فأبطالها ستة جنود يرفضون أن
يدفنوا لا من أجل أنفسهم، ولكن من أجل التعبير عن الظلم

(١) سوفوكليس (مسرحية: أوديب ملكا) أكثر من ترجمة.

(٢) أوروين شو (مسرحية: ثورة الموتى) ترجمة: فؤاد دواره، الناشر: المؤسسة المصرية

العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة (دت).

القادح الذى يعيش فيه الغالبية العظمى من الطبقة الكادحة، إن هؤلاء الجنود الستة كل منهم شخصية أساسية تعمل على دفع الأحداث بنفس القدر الذى تدفعه كل شخصية من الشخصيات الأخرى، إن كل شخصية ترفض أن تدفن من أجل قضية الإنسانية جمعاء.

وهكذا نجد أن المؤلف قد وزع مهام الشخصية المحورية على ست شخصيات، واعتمد على وجود تلك الشخصيات الست كشخصيات أساسية متساوية فى القوة، ولم يعتمد على الشخصية المحورية الواحدة.

ومن أجل استكمال دائرة الصراع فى المسرحية لابد من وجود قوة أخرى أمام قوة الشخصية المحورية، أى لابد من وجود نضال آخر ضد نضال البطل الرئيسى، أو كما أسماه «لاجوس إيجرى» فى كتابه (فن كتابة المسرحية)^(١) (الخصم)، وهذا الخصم لابد أن يكون شخصاً قوياً فى قوة متساوية أو متشابهة لقوة الشخصية المحورية حتى يكون هناك تكافؤ فى قوى الصراع، بحيث لا تبدو إحدى هاتين القوتين ضعيفة أمام القوة الأخرى. فمن الطبيعى أن نعرف مقدماً نتيجة شجار شخص ملاكم مثلاً مع إنسان عادى بل وهزيل الجسم، أما إذا وجدنا بطلاً فى المصارعة يصارع بطلاً يماثله فى الوزن والقوة، فهنا لا نستطيع أن نتوقع النتيجة كما ستكون، ولذلك فنحن

(١) ص : ٢٢١.

سننتظر حتى ينتهى الصراع وندرك النتيجة. والحكاية نفسها بالنسبة للشخصية المحورية والخصم فى المسرحية، فلا بد من تعادل قوتيهما حتى يكون صراعهما متساوياً متكافئاً، لا يدرك نهايته المشاهد إلا عندما تنتهى المسرحية فعلاً.

وعلى هذا يجب أن يكون البطل الأول والخصم عدوين لدودين، يقف كل منها أمام الآخر كحجر عثرة، مثل شخصية «إياجو» فى مأساة (عطيل)^(١) لوليم شكسبير، «فعطيل» هو الشخصية المحورية الرئيسية، أما «إياجو» فهو خصمه، «وإياجو» لا يرحم ولا يفتّر، وفى الوقت نفسه سلطان «عطيل» وقوته هما من الضخامة بحيث لا يستطيع «إياجو» كشف أوراقه كلها، ومع هذا نجده بمثابة خطر عظيم بالنسبة «لعطيل»، وعلى هذا «فإياجو» جدير بأن يلقب بخصم «عطيل» * والشأن نفسه نجده فى (هاملت والملك كلودىوس). إذن فلا بد من وجود شخصية أخرى تناهض الشخصية الرئيسية فى المسرحية، أو بمعنى آخر لابد من وجود قوة أخرى أمام قوة الشخصية الرئيسية.

ولا يجب أن ينسى المؤلف أن الشخصيات التى رسمها لمسرحيته

(١) ولیم شکسپیر (مسرحية: عطيل) العدد ١٠٢ من سلسلة من المسرح العالمى بالكويت،

إبريل ١٩٧٨.

* يعارض لا يوس إيجرى فى كتابه (فن كتابة المسرحية) هذا الرأى حيث يصف إياجو بالشخصية المحورية وأن عطيل خصمه. انظر ص ٢٢١.

لا بد أن تكون متناسقة تنسيقاً حسناً، أو بمعنى آخر لا تكون الشخصيات من نمط واحد. فلا بد من تباين الشخصيات تماماً كالفرقة الموسيقية كل آلة فيها صوتها غير الأخرى، ولكن صوت الآلات جميعاً ومعاً يعطى نسيجاً موسيقياً متكاملًا. ولذلك يجب أن تكون الشخصيات المسرحية مختلفة ومتباينة. وإذا نظرنا إلى مسرحية (بيت دمية)، سنجد أن هنريك إبسن قد اختار «نورا» و «تورفالد هلمر»، وجعلها زوجين، لأن أحداث مسرحيته تعالج الحياة الزوجية، وهما يجب كل منهما الآخر، ولكن كل شخصية تختلف في تكوينها وأبعادها عن الشخصية الأخرى، بل وعن باقى شخصيات المسرحية. فنجد «هلمر» مستبد وطاغية، لا يهتم أى شىء سوى مصلحته الشخصية، أما «نورا» فهي مستسلمة، وتلجأ إلى الغش والتزوير وخداع زوجها، وهى عكسه تماماً، فهو صادق وصریح. أى أن كل شخصية هى ما لا يمكن أن تكونه الشخصية الأخرى، وعلى هذا الأساس فهما شخصيتان متناسقتان متوازنتان متباينتان. أما شخصية «لندا» فهي ناضجة عاقلة مدركة للعالم، وكذلك الدكتور «رانك» فنجدته يختلف عن كل ما سبق، وأيضاً شخصية «نيلز كرو جشتاد» نجدته يختلف عنهم جميعاً. إذن الشخصيات التى رسمها المؤلف هنا كلها تعمل معاً لتعطى تشكيلة متناسقة بمهارة وإبداع، بحيث نجدها واضحة السمات، متباينة، بارزة المعالم. وما دما بصدد الحديث عن الشخصية يجب أن نتطرق لحديث

أرسطو عنها. فقد حدد أرسطو الشخصيات - أو الأخلاق على حد تعبيره - في المأساة بأمر أربعة هي:

(أ) « أن تكون حسنة »^(١)، وتكون كذلك إذا كانت الأقوال والأفعال التي تمثل تدل على الإرادة والاختيار، ومن الممكن أن تصدر الأفعال والأقوال الحسنة عن جميع طبقات الناس، فالمرأة يمكن أن تكون شخصية خيرة، بالرغم من أن أرسطو رآها مخلوق أقل درجة من الرجل، كما أن العبد يمكن أن يكون خيراً هو الآخر، وإن كان أرسطو نفسه يراه شخصية وضيعة.

(ب) « أن تكون مناسبة »^(٢)، أي الملاءمة بين أفعال الشخصيات وصفاتها، فمثلاً المرأة لا يمكن أن نصورها في خلق الرجال، حيث إن الرجولة في الرجال ولا يصح أن تتصف بها المرأة.

(جـ) « أن تكون الأخلاق شبيهة بالواقع »^(٣)، أي أن الشخصيات يكون لها في الحياة شبيهاً حتى تبدو مقنعة. وهذا ما نطلق عليه الآن بالإيهام بالواقع.

(د) « أن يكون الخلق سوياً »^(٤)، ويقصد بها « أرسطو » أن يصور الكاتب الشخصية متناسقة في أفعالها وتصرفاتها، فالرجل

(١)، (٢)، (٣) كتاب: (فن الشعر) ص ٨٨.

(٤) كتاب: (فن الشعر) ص ٨٨.

الذى لا تناسق بين تصرفاته أصلاً يجب أن يصور هكذا دائماً،
فالأفضل أن يصور الكاتب التصرفات غير المتناسقة بتناسق
من أن يصور التصرفات المتناسقة بغير تناسق»^(١).
ولذلك يجب أن يراعى المؤلف أن تكون شخصياته التى رسمها
لا تتكلم ولا تتصرف إلا من خلال ما يبدو ضرورياً ومحتماً
بالنسبة لتكوينها.

وبما أن التراجيديا هى محاكاة لأناس أفضل ممن نعرف^(٢) فيجب
على الكاتب التراجيدى أن يحدو حذو الرسام الماهر للصورة
الشخصية، الذى يحاول جاهداً أن تكون صورة الشخص الذى
يرسمه أفضل من الحقيقة.

أى أن الكاتب المسرحى - كما قلت - لابد أن تكون شخصياته
التي رسمها لا نموذجية، أى يندر تكرارها حتى يؤدى ذلك إلى جذب
انتباه المشاهد إليها، لأن هذا النموذج اللا نموذجى يندر أن يقابله
المشاهد فى حياته. فينجذب إلى الشخصية ويتعاطف معها، ولكن فى
الوقت نفسه لا يجب أن تكون هذه الشخصية بعيدة عن واقع
تكوين الشخصية البشرية إلى الحد الذى يجعلها شخصية غريبة جداً
أو لا معقولة. إلا إذا كان الكاتب يكتب لمذهب من المذاهب

(١) د. رشاد رشدى (نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن) الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية.

القاهرة، نوفمبر سنة ١٩٦٨، ص ٤٨.

(٢) كتاب: (فن الشعر) ص ٩٢.

الحديث، والتي لا يسمح المجال هنا بالخوض فيها كالا معقول مثلاً، ولكن لابد أن يدرك الكاتب أن كل المذاهب الحديثة هذه وعلى رأسها اللا معقول لها قواعد وأصولها، وليست جديدة لمجرد الخروج عن القواعد المألوفة كما يظن البعض، بل ويجب على كاتبها أن يكون مدركاً للأصول التقليدية للكتابة، والتي نحن بصدد الحديث عنها، لأن كل جديد دائماً ينبع من جعبة القديم.

٢ - في السينما والتلفزيون

لقد تكلمت عن الشخصيات ورسمها، ووظيفتها، ولكن الحديث كان شبه قاصراً على المسرح، وإذا انتقلنا إلى السينما والتلفزيون فسنجد أن الشخصية المسرحية تختلف بعض الشيء عن الشخصية في السينما والتلفزيون اختلافاً ليس جوهرياً، فالشخصية واحدة في أى مجال، ورسمها واحد، ولكن استخدامها قد يختلف من وسيلة لأخرى.

فالسينما يمكنها أن تستخدم أعداداً كبيرة هائلة من الشخصيات في الفيلم الواحد، عكس المسرح، فلا بد أن تكون الشخصيات محدودة إلى حد ما.

وهذا ما نجده فارقاً أساسياً بين التلفزيون والسينما، فلا يمكن

بسبب صغر حجم الشاشة التليفزيونية استخدام شخصيات كثيرة في التمثيلية التليفزيونية، ولا أنكر أن المخرجين يستطيعون فعل الأعاجيب، ولكن التليفزيون يجد كثيراً من المشقة عندما يحاول تصوير عددًا كبيرًا من البشر حتى إذا تمكن وصورهم، لن يستطيع المتفرج التفريق بين الشخصيات، وستبدو الشخصيات في حجم صغير يصعب عليه إمكانية المتفرج في متابعة الأحداث وإدراك مصدر الحوار.

وليس هناك عدد ثابت من الشخصيات للتمثيلية التليفزيونية لا يمكن أن تتجاوزه، ولكن المؤلف التليفزيوني الماهر هو الذى يعالج موضوعه، بحيث لا يجتمع على الشاشة في نفس الوقت أكثر من شخصيتين أو ثلاث أو أربع أو خمس مثلاً في الكادر الواحد، ويمكن زيادة العدد قليلاً في الكادر الواحد طبقاً للموقف الذى يحتاج لذلك مع عدم التكرار كثيراً. وإذا ما احتاج الكادر إلى أعداد أكبر من ذلك، فعلى الكاتب أن يقوم بعملية تتابع في المشاهد، بحيث يظهرهم في مشاهد مختلفة من أجل إظهارهم جميعاً.

أما المشاهد التى تحتاج إلى تصوير أكثر من أربع أو خمس شخصيات فغالباً ما تكون مشاهد توضيحية، ولا بد أن يعلم المؤلف التليفزيوني أن حشد الشخصيات في كادر تليفزيوني واحد يفقد الصورة أهميتها. وأن أقوى وأفضل المشاهد التليفزيونية هى التى تتم

بين شخصيتين أو ثلاث أو أربع على الأكثر.

ورسم الشخصيات مهمة ليست سهلة، فالدوافع التي خلف السلوك الإنساني معقدة في الحقيقة، بحيث تحتاج إلى عالم نفسي ماهر لشرحها، فالمؤلف السينمائي أو التلفزيوني يجب أن يدرس الأشخاص في الحياة جيداً (طبعاً بشكل غير ظاهر)، حتى يستطيع المشاهد التعرف على الشخصيات التي تعرض الأحداث أمامه، فالشرير بصفة عامة لابد أن يكون في تصرفه شريراً، والبطل يجب أن تكون أعماله دائماً أعمالاً بطولية. هذا طبعاً إذا لم تكن الانحرافات عن السلوك المعتاد هي الأساس في العمل الذي يعالجه المؤلف.

ومن الواضح أن مقدرة التلفزيون الكبرى تنحصر في تصوير شخصية الفرد الواحد، لا شخصية مجموعة من الناس، وذلك لضيق مساحة الشاشة كما ذكرت.

ومن أهم الفروق بين الشخصية في المسرح والشخصية في السينما والتلفزيون، أن الشخصية المسرحية كثيراً ما تبالغ في أدائها وانفعالاتها من أجل أن يشعر المشاهد بهذا الانفعال. أما السينما والتلفزيون فأجهزة الصوت تسمح للشخصية بأن تهمس بما تريد، حيث سيسمع المشاهد هذا الهمس جيداً، وتستطيع الكاميرا سواء السينمائية أو التلفزيونية أن تقوم بدور رائع حين تركز على شخصية

واحدة لإظهار كل لفظة أو حركة، وكل خلجة من خلجات الوجه، ورعشة اليد، ورمشة العين، أى الكشف بدقة عن كل انفعالات الشخصية. ومن هنا يجب أن يدرك المؤلف ذلك جيداً.

أما ابتكار الشخصيات، وأبعادها الثلاثة، ورسم هذه الشخصيات ونموها نمواً يتفق مع حتمية البناء الدرامى، لا يختلف من وسيلة تعبير إلى أخرى، أى لا يختلف من المسرح إلى السينما أو التلفزيون أو الإذاعة.

٣ - فى التمثيلية الإذاعية

تعتبر الشخصية فى التمثيلية الإذاعية مادة أساسية، ورسمها من أهم أعمال المؤلف الإذاعى، وبالرغم من أن عناصر التمثيلية الإذاعية ثلاثة «الحوار، الموسيقى، والمؤثرات الصوتية» فإننى أعتبر الشخصية عنصراً مؤكداً للحوار، لأن الشخصية هى وسيلة نقل الحوار إلى المستمع، ولذلك فضلت مناقشتها فى هذا الباب عن غيره.

والشخصية فى الوسائل البصرية كالسينما والمسرح والتلفزيون شخصية مجسمة، تعبر عن نفسها بالحوار والحركة والإيماءة، وما إلى ذلك بالإضافة إلى المؤثرات الصوتية والضوئية، كل ذلك يلقى الضوء لمعرفة الشخصية وتفسير سلوكها وحالتها الاجتماعية والنفسية.

أما الشخصية في التمثيلية الإذاعية فلا يوجد سبيل للتعبير عنها سوى الصوت فحسب، سواء كان الصوت حواراً أو مؤثرات صوتية أو موسيقى. فالصوت هو الذى يجب أن يكشف للمستمع عن كافة أبعاد الشخصية من أول لحظة، لأن المستمع محتاج إلى أن يعرف من هى الشخصية التى تتحدث؟ وإلى من تتحدث؟ وأين المكان الذى تتحدث فيه؟ وماذا تفعل؟ وما هو الزمان الذى يدور فيه الفعل؟ ورسم تلك الشخصية يحتاج إلى قوة الخيال والتصور من المؤلف، والحرية التامة فى الانطلاق بطريقة تسمح له بالخلق والإبداع، ولكل مؤلف طريقته الخاصة فى رسم الشخصيات، فلا يوجد كاتبان يتوليان رسم شخصية واحدة وتكون النتيجة متماثلة، أى تكون الشخصية التى ابتكرها ورسمها الثانى صورة طبق الأصل من الشخصية التى ابتكرها ورسمها الأول.

ورسم الشخصيات فى التمثيلية الإذاعية لا يختلف عن رسمها فى المسرح أو السينما أو التلفزيون، ولكن الاختلاف فى إمكان التعبير عن الشخصية من خلال الوسيلة، حيث إن كل وسيلة من وسائل التعبير الدرامى لها إمكاناتها التى قد تتفق أو تختلف مع إمكانات وسيلة أخرى. والذى يحدد ذلك هو طبيعة الوسيلة نفسها.

ولأن الشخصية فى التمثيلية الإذاعية لا تظهر إلا من خلال الأثير، لذلك يجب أن يراعى المؤلف إمكانات الوسيلة التى يكتب

لها، فعليه هنا أن يستخدم الأصوات للتعبير عن كافة معالم الشخصية، والكشف عن سلوكها، وطبائعها، وعاداتها، ودوافعها الذاتية. فالمؤلف حين يختار الصوت الملائم للشخصية يكون قد وفق في رسم معالمها، وهذا لن يتأتى له إلا إذا وضحت في ذهنه معالم الشخصية وأبعادها، وان يختار أنسب الكلمات لكل شخصية للتعبير عنها، وكذلك أنسب الأنغام، فيدل ذلك على طريقة التفكير، ووجهة النظر، وطريقة الإلقاء، والإنسجام والتآلف بين الاثنين يجعل الصوت حاملاً للدلالات التي تكشف عن الشخصية والتي توضح معالمها لدى المستمعين^(١).

ولذلك على المؤلف الإذاعي ألا يغفل وصف حالة الشخصية في أثناء كلامها. ووصف حركتها وطريقة تعبيرها، ونبرتها الصوتية، وما إلى ذلك من إشارات ملائمة لطبيعة الشخصية تساعد الممثل على حسن الأداء، وتعمل على سرعة اقتناع المستمع بالشخصية.

والمؤلف الإذاعي عليه أن يتعرف جيداً على شخصياته بعد أن يرسمها جيداً، وأن يكون مدركاً تمام الإدراك لأبعاد كل شخصية على حدة، ثم تكون المهمة التالية للمؤلف هي كيف ستتحدث هذه الشخصيات؟ لأن الشخصيات لن يفهمها المستمع ولن يفهم أبعادها

(١) كتاب (التمثيلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها) ص ٢٢٠.

كذلك إلا من خلال الحوار الذى تلقيه، فيجب أن يكون المؤلف واعياً لذلك من أجل أن تكون شخصياته ناضجة، وحواره مؤكداً لأبعادها، وحتى لا يتضح للمستمع أنها شخصيات مسطحة، غير معبرة، لا يوجد لها أى بُعد إنسانى. ولذا وجب على المؤلف العناية بشخصياته عناية مركزة، وأن يجعلها واضحة للمستمعين وقد يلجأ الكاتب الإذاعى إلى أن يكتب وصف حال الشخصية وتوضيح معالمها الرئيسية بأن يجعل الشخصية تتحدث بنفسها عن نفسها، أو أن يجعل شخصيات التمثيلية تتحدث إلى بعضها، ومن خلال هذا الحديث يتم الكشف عن شخصيات جديدة بصفاتها وأبعادها، كما أن كيفية تحدث الشخصية هام جداً فى الكشف عنها فطريقة الإلقاء سريعة أم متوسطة أم بطيئة، تعبر عن الحالة النفسية التى تكون عليها الشخصية من حيث الهدوء أو الانفعال، وكذلك نبرة الصوت. أما اختيار الألفاظ المناسبة للشخصية فيعبر عن مستوى ثقافتها وحالتها الاجتماعية التى تعيش فيها، وكذلك مهنتها، لأن المحصول اللغوى للكلمات والألفاظ والعبارات، أو القاموس اللغوى، يتفاوت بين شخص وآخر، تبعاً لمستوى ثقافته وبيئته وطبيعة عمله. كل ذلك يساعد المستمع على أن يتعرف على الشخصية التى يستمع إليها فى التمثيلية الإذاعية، «وكذلك طول الكلمات أوقصرها من حيث البناء والتركيب»^(١). لأنه من الطبيعى أن الناس لا تستعمل جملاً متحدة

(١) فوزى شاهين (التمثيلية الإذاعية)، الناشر: عالم الكتب، القاهرة (د.ت.) ص ٩٢.

من حيث التركيب والبناء، ويرجع ذلك إلى أن كل فرد من الأفراد يميل بطبعه إلى استعمال نوعية معينة من الكلمات، ويركبها في جمل طويلة أو متوسطة أو قصيرة، مرتبة ترتيباً منطقياً أو عشوائياً أو غير مرتبة نهائياً. فالشخص العصبى مثلاً كلامه دائماً في جمل قصيرة، وقد يترك الموضوع الذى يتحدث فيه ليدخل في موضوع آخر، لأن طبيعة تكوينه النفسى تساعد على ذلك، والإنسان المثقف ثقافة عالية، جملة طويلة نسبياً، وكلماتها منمقة ومختارة بعناية ومرتبة ترتيباً منطقياً. أما الإنسان الذى ليس على قدر معقول من الثقافة فهو يخشى الخوض فى الأحاديث الطويلة، ودائماً تتصف عباراته بالقصر والسرعة، إلا إذا كان المؤلف سيختار هذا العيب ليقوم عليه البناء.

والمؤلف الإذاعى لابد أن يكون على قدر كبير من المعرفة بطبيعة الأصوات الإنسانية وطرق أدائها، وأن يكون ذا دراية بالنفس البشرية وطبيعتها، بالإضافة إلى معرفته الجيدة لنوعية المستمعين الذين يكتب لهم، وطبيعة الإذاعة كوسيلة.

والمؤلف الإذاعى مكتوف الأيدى عن المؤلف السينمائى أو التليفزيونى أو المسرحى بالنسبة لعدد الشخصيات فى تمثيلته، فالمجالات الأخرى - غير الإذاعة - المؤلف فيها يستطيع أن يعالج موضوعه من خلال عدد كبير من الشخصيات الأساسية وغير الأساسية، وكذلك فى الرواية أيضاً. أما التمثيلية الإذاعية فمؤلفها

لا يستطيع أن يتناول أعدادا كبيرة من الشخصيات، لأن طبيعة الوسيلة غير مرئية، فمن الصعب على المستمع أن يظل متعرفاً على الشخصيات الكثيرة من صوتها فقط دون أن يربط الصوت بالصورة كما هو الحال في المسرح والسينما والتلفزيون. ولذلك وجب على المؤلف الإذاعي أن يراعى ذلك، ولا يزيد من عدد الشخصيات في تمثيلته حتى لا يشتت ذهن المستمع، وليتمكن المستمع من التعرف على الشخصيات كلها، وهذه ميزة ينفرد بها المؤلف الإذاعي عن غيره من المؤلفين، حيث إن أمامه فرصة أكبر للإجادة في رسم الشخصيات لأن عددها قليل نسبياً، عكس مؤلفي المسرح والسينما والتلفزيون في حالة كثرة شخصياتهم، فالمؤلف الإذاعي لابد أن يحذف كل الشخصيات التي يمكن حذفها دون أن يتأثر البناء العام للتمثيلية، ويراعى وضع كل شخصية في موضعها اللائق بها، وأن يجعل من شخصياته في التمثيلية شخصيات متباينة الصفات، مختلفة الأبعاد، بها قدر من التضاد، وهذا يتطلب منه مهارة حتى يتمكن من إعطاء المستمع ألواناً مختلفة من البشر لكل منهم سلوكه الخاص في الحياة، ثم بعد ذلك عليه أن يقنع المستمع بأن كل شخصية من الشخصيات قد وضحت معالمها بالقدر الذي تحتاجه التمثيلية. وعلى المؤلف أن يختار الشخصية التي سيبدأ بها التمثيلية دون الشخصيات الأخرى، لأنه لا يستطيع أن يعطى للمستمع كل الشخصيات منذ البداية، وأن يعرفهم جميعاً للمستمع، ولكن عليه أن

يبدأ بالشخصيات التي يرى أنها أحق من غيرها في بداية الأحداث، ثم بعد ذلك يسير في بناء الشخصيات الأخرى^(١). ويجب أن يدرك المؤلف أن الشخصية التي لا تتكلم ليس لها وجود عند المستمع، فهو لا يراها مثلاً في مشهد صامت دون حوار أو وصف في حين أن الحدث مستمر، فهذا موجود في الوسائل الدرامية البصرية، أما في الإذاعة فكيف يفهمه المستمع فمثلاً لو دخلت شخصية جديدة بعد أن سمع المستمع صوت فتح باب مثلاً، أو صوت أقدام تقترب، فكيف سيعرف المستمع صاحب هذه الشخصية، أو صاحب مصدر هذا الصوت، إلا إذا تكلم وأفصح عن نفسه، أو أفصح عنه باقي الشخصيات.

ويجب أيضاً على المؤلف الإذاعي ألا يجعل المستمع ينسى شخصياته، فعليه أن يذكره بها أولاً بأول، من أول التمثيلية حتى نهايتها، لكي يكون المستمع مدركاً لكل ما يجري من أحداث للشخصيات، ورابطاً الأحداث بكل الشخصيات. فالمستمع كلما عرف شيئاً عن الشخصية التي يستمع إليها أحب الاستماع إلى المزيد، ولذلك يجب أن يراعى المؤلف ذلك، ليجعل المستمع دائماً متشوقاً إلى سماع المزيد عن الشخصية، حتى يستمر المستمع مرتبطاً بالتمثيلية وبشخصياتها.

(١) كتاب (التمثيلية الإذاعية بين ما ضيها وحاضرها) ص ٢١٨.

ومن الأفضل أيضاً للمؤلف الإذاعي أن يختار لشخصياته أسماء مألوفة، سهلة لدى المستمع حتى يتمكن من التعرف على أصحاب هذه الأسماء بسهولة.

وحيث إن الإذاعة وسيلة تعبير صوتية فقط، فهي تمنح المؤلف الحرية في اختيار شخصياته ونوعياتها، سواء لأشباح أو لأصحاب العاهات التي لا يمكن إبرازها على خشبة المسرح أو شاشتي السينما أو التلفزيون إلا بتكاليف باهظة وما إلى ذلك التي تتطلب تصويرها إمكانيات تنكر كثيرة. لأن الإذاعة لا تستغل من هذه الشخصيات إلا صوتها فقط، وهذا يعطى للمؤلف الإذاعي الحرية في ابتكار ما يشاء من الشخصيات الخيالية.

الحبكة (العقدة)

١ - في المسرح

الحبكة بمثابة الجزء الرئيسى فى المسرحية، وقد وصفها أرسطو بأنها «نواة التراجيديا والتي تنزل منها منزلة الروح»^(١). وقد يعنى البعض بأن الحبكة هى مجرد القصة فى المسرحية، وهذا خطأ فى فهم أرسطو، ولكن الحبكة تعنى التنظيم العام لأجزاء المسرحية ككائن واحد قائم بذاته، فهى عملية شبه هندسية لربط أجزاء المسرحية بعضها ببعض، ومنها: الشخصيات، الحوار، الأحداث والموضوع نفسه، بالإضافة إلى المناظر، أى أن الحبكة هى ترتيب أجزاء المسرحية فى شكل مترابط ليعطينا فى النهاية البناء العام للمسرحية، وعلى هذا الأساس فكل مسرحية لابد أن يكون

(١) كتاب (فن الشعر) ص ٥٢.

بها حبكة حتى ولو كانت تنتمى إلى المذهب العبثى.
ومن خلال ذلك يمكن القول بأن الحبكة هي «التي تقدم الإطار
الرئيسى للفعل، وهى خط تطور القصة، وهى خطة الفعل التى يمكن
عن طريقها للشخصيات وغير ذلك من العناصر المكونة للدراما أن
تكشف عن نفسها»^(١).

والحجبات المسرحية أنواع، منها التى تُبنى بناءً محكمًا، ومنها المفكك
والبسيط، ومنها المعقد.

إذن فالحبكة هى تتابع الأحداث الحدث تلو الحدث بحتمية
درامية، بحيث تخلق فى وجدان المشاهد شعوراً بأن الأحداث تتبع فى
طبيعتها ما سبقها من أحداث، وتؤدى إلى ما يليها من أحداث أيضاً
على أساس من التسلسل المنطقى، ويجب أن تكون الأحداث ملتزمة
بضرورة وجودها فى المسرحية، بحيث إذا تم حذف حادثة معينة، أو
تغير مكانها، تُصاب المسرحية بخلل فى بنائها.

وكل حبكة تشمل على بداية ووسط ونهاية من ناحية البناء
الأرسطى التقليدى، أى لها حيز معين. والبداية هى الشئ الذى من
الضرورة لا يسبقه شئ، ويتحتم أن يلحقه شئ، والنهاية هى
العكس تماماً من البداية، فهى تدل على أن شيئاً قد سبقها، ولكنها فى
الوقت نفسه لا يمكن أن يتلوها شئ آخر. أما الوسط فما بين

(١) كتاب (المدخل إلى الفنون المسرحية) ص ١٧٧.

الاثنين، البداية والنهاية، وعلى هذا فهو الجزء الذى يسبقه شىء فى الوقت نفسه.

«وتتميز الحبكة الدرامية بمزج عدد من الجمل البنائية العديدة،
مثل:

(أ) التقديمية الدرامية أو العرض.

(ب) نقطة الانطلاق.

(ج) الحدث الصاعد.

(د) الاكتشافات.

(هـ) التنبؤ أو التلميح.

(و) التعقيد.

(ز) التشويق.

(ح) الأزمة.

(ط) الذروة.

(ى) الحدث الهابط.

(ك) الحل.^(١)

فالمسرحية لابد أن تبدأ بتقديم درامية، ذلك «الجزء الذى يقع فى بداية المسرحية فى صيغة حدث، أو محادثة درامية. وفى هذا المشهد

(١) د. إبراهيم حمادة (طبيعة الدراما) العدد (٢٦) من سلسلة كتابك الناشر: دار المعارف

القاهرة فى ١٩٧٨، ص ٢٠ - ٢٢.

الافتتاحى يقدم المؤلف معلومات عن مكان الفعل، وزمانه، وعلاقة الشخصيات ببعضها، وفكرة عن الموضوع المعالج، والخلفية الاجتماعية، وبعض الإشارات عن الأحداث السابقة، واللاحقة^(١). هذه التمهيدة أو التقديمية الدرامية أو العرض، يجب أن تكون جزءاً لا يتجزأ من النص المسرحى ككل «وليس مجرد قطعة من المتاع أو أداة من الأدوات التى تستعمل فى أول الرواية ثم تهمل بعد ذلك»^(٢). وكثير من المؤلفين المصريين يلجئون إلى حيلة استخدام مشهد الخادم، أو الخادمة، أو السكرتيرة أو الصديق، من أجل أن يقدم المعلومات المطلوب إيضاها فى مشهد التقديمية الدرامية، كما يمكن استخدام المناجاة، أو المنولوج لهذا الغرض، ولكنه حيلة ضعيفة إلى حد ما.

والتمهيد القائم على السرد هو أضعف تمهيد، ومن الأفضل أن يكون التمهيد على المسرح عن طريق تتابع زمنى، حتى يتمكن الجمهور من مشاهدة هذا التمهيد، ولكى يضع يده على المعلومات، لأنه فى بداية العرض يكون غير منتظم فى الجلوس والمشاهدة بعد. ويجب أن يدرك المؤلف جيداً أن الفن هو أن يخفى الفن، فلا يجب أن يدرك الجمهور أن الجملة الحوارية موجودة من أجل التعريف المباشر، سواء كان هذا التعريف عن الزمان أو المكان، أو

(١) المرجع السابق ص ٢٠.

(٢) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٤٠٦.

الفعل، أو علاقة الشخصيات ببعضها، أو الموضوع المعالج، أو عن خلفية اجتماعية، أو أى أحداث سواء كانت سابقة أو لاحقة. لأن التعريف المباشر يفقد العمل قيمته، ويجعل من العمل الفنى مباشرة ونقل من الحياة، فى حين أن الدراما لا تتوقف على نقل ما فى الحياة، بل ما يمكن أن يحدث فى الحياة.

وإذا أخذنا مسرحية (بيت دمية) سنة ١٨٧٩ م للكاتب النرويجي «هنريك إبسن» مثلاً تطبيقاً، نجد أن «إبسن» قدم فى البداية عالماً يتسم بالسعادة والبساطة والهناء، ولا يوجد زوجان سعيدان مثل سعادة «نورا وهلمر»، إلى الحد الذى يجعل المشاهد يتمنى أن تكون حياته سعيدة هكذا. فى هذا التمهيد نجد أن «نورا» بالنسبة «لهلمر» (بلبله المفرد)، وأنها ورثت الإسراف عن أبيها.

وقدم إبسن كل ما يهم المشاهد من أخبار عن الشخصيات ووظيفتها، وعلاقتها ببعضها، وحالتها الاجتماعية، وعلاقتها بالغير، بل ويكشف حادثة القرض الذى اقترضته «نورا» من أجل علاج زوجها دون علمه، وأقنعتة أنه من والدها. وهى ليست مسرفة، بل إنها تدخر لتسدّد أقساط هذا القرض دون علم زوجها. هذا جزء مما قدمه «إبسن» فى تمهيد الدرامى.

ثم بعد ذلك كانت نقطة الإنطلاق، التى بدأت فيها الأحداث تتصادم، أو قل هى نقطة الهجوم على الصراع. وتتمثل فى دخول شخصية «كروجشتاد» كى يكون همزة الوصل المؤدية إلى نقطة

الانطلاق^(١). ويكشف «كروجشتاد» عن حادثة التزوير التي ارتكبتها «نورا»، حيث وقعت إيصال القرض باسم والدها بعد وفاته، وهنا يدرك المشاهد أشياء لم يكن يدركها من قبل، إنها لم تقترض فقط دون علم زوجها، بل إنها زوّرت من أجل الاقتراض، فماذا سيحدث إذا علم زوجها بذلك؟ هذا هو سلاح التهديد في يد «كروجشتاد» ضد «نورا» من أجل أن تضغط على زوجها حتى يبقى «كروجشتاد» في وظيفته بالبنك.

وتعتبر نقطة الإنطلاق هذه هي البداية الحقيقية للمسرحية بعد المقدمة الدرامية، فهي لم تبدأ «وهلمر» يعاني المرض، ولا باللحظة التي كانت «نورا» تتلفف فيها على إنقاذ حياته، ولا حتى من لحظة تزويرها توقيع والدها من أجل حصولها على المال اللازم لعلاج زوجها، ولا حينما عاد «هلمر» إلى بلده بعد أن تم شفاؤه واسترد حصته، ولم تبدأ كذلك خلال السنين التي كانت «نورا» تدعى فيها الإسراف، في حين أنها تقتر تقتيرًا شديدًا لكي تستطيع سداد أقساط القرض، ولكنها بدأت بدخول «كروجشتاد» وتصعيده للأحداث^(٢). ودخول «كروجشتاد» في دائرة الأحداث أدى إلى تتابع الأحداث بعد ذلك لأنه لولا تهديد «كروجشتاد» لنورا رستمرت

(١) فوزى فهمى أحمد (المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة) الناشر: المجلس الأعلى

لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية)، القاهرة سنة ١٩٦٧، ص ١١٥

(٢) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٢٣٨.

حياة «نورا» مع هلمر كما كانت في المقدمة الدرامية، دون أن يطرأ عليها أى تطور وتتابع الأحداث هنا، يسمى بتصاعد الحدث. أما الاكتشافات فهي «اكتشاف أشياء لم تكن معروفة من قبل، مثل اكتشاف أخ بأن شقيقه يحب صديقه.. أو اكتشاف معلومات جديدة تساعد على تطوير الأحداث، ورسم الشخصيات»^(١). وبالنسبة لمسرحية (بيت دمية) ففي رأى أن الاكتشاف فيها كان فى أكثر من موضع، فالمشاهد يكتشف واقعة التزوير أولاً، ثم يكشفها بعد ذلك «هلمر» فتتقلب الأحوال رأساً على عقب، ولا يهمه سوى مصلحته الشخصية فقط لا غير، لا شيء سوى نفسه، فتتحطم صورة «هلمر» لدى «نورا»، وتكتشف أنها عاشت معه ثمانى سنوات حياة زائفة لا وجود لها، لم تكن سوى دمية، فقد كانت تظن أنه سيعتبر تزويرها دليلاً على حبها له من أجل إنقاذه، وهنا كانت المفارقة فى المسرحية، هذا هو الرجل الذى كانت ستتحرر من أجل الحفاظ على سمعته، إنه الآن لا يستحق ولا كلمة وداع، إنه أصبح بالنسبة لها إنساناً غريباً، إنها اكتشفت الحقيقة، حقيقتها، وحقيقته. أما التنبؤ والتلميح، فهو «تقديم كلمة، أو إشارة، أو فعل يهئ الذهن لما يمكن أن يقع فى المستقبل»^(٢). أو قل هو التمهيد المنطقى للأحداث، فمثلاً عندما يتحول «نورا» مرة واحدة فى نهاية المسرحية

(١) كتاب (طبيعة الدراما) ص ٢٠.

(٢) المرجع السابق نفسه ص ٢١.

هذا التحول الغريب وتصفق الباب وتترك زوجها وأولادها ومنزلها. بعد أن كانت في بداية المسرحية سعيدة بحياتها، لا بد من التمهيد لهذه النهاية، حقيقى أن «نورا» قد اكتشفت نفسها في النهاية، وحاولت ألا تكون دمية بعد ذلك، ولكن هذا التحول في الشخصية ليس لمجرد التحول فقط، ولكنه نتيجة تراكمات كمية وضغوط عليها، أدت إلى هذا التغير الكيفى. فالتراكمات الكمية تؤدي إلى تغيرات كيفية، وكل ما سبق من أحداث وعبارات خلال مشاهد المسرحية تؤدي بالحتمية إلى هذا التغير والتحول في الشخصية في النهاية ولو لم يكن «كروجشتاد» لما اكتشفت «نورا» ذاتها. وإذا فرضنا أن شخصية ما ستصاب بالجنون في نهاية مسرحية ما، فلا بد أن يحدث ما يمهد لذلك خلال المسرحية. أما التعقيد فهو ما يعرقل السير الطبيعى للأحداث، «كاصطدام البطل بشيء معارض يدفعه إلى التصارع معه. وعلى هذا، فإن التعقيد هو نتاج العامل الذى يتدخل في سير الحدث لتغيير مجراه»^(١).

«وكروجشتاد» هو السبب الرئيسى فى عرقلة السير الطبيعى لأحداث المسرحية، فبعد أن كانت نورا سعيدة فى حياتها، بدخول «كروجشتاد» وتهديده لها بدأت التعقيدات، أو بدأ الصدام بين

(١) المرجع السابق نفسه ص ٢١.

«نورا» و«كروجشتاد» الذى أدى بدوره إلى الصدام بين «نورا» و«هلمر». وهكذا نجد أن التعقيد أدى إلى تغيير فى مجرى سير الأحداث، وتحولت حياة «نورا وهلمر» من السعادة إلى الفراق. والتعقيد فى حد ذاته يثير فى نفس المشاهد التشويق، والترقب، وحب الاستطلاع^(١). والتشويق هو إثارة نزعتى الخوف والأمل فى نفس المشاهد، الخوف على مصير الشخصية، والأمل فى نجاتها، ويتم عن طريق «إثارة اهتمام المشاهد عن طريق تحريك شىء من القلق الممزوج بالمتعة، هذا الاهتمام يخلق ترقباً لنتيجة ما لفترة زمنية محددة، حتى إذا فجرت الذروة المسببة لذلك التوقع حدث إشباع الاهتمام»^(٢).

فمن يشاهد مسرحية (بيت دمية)، ومنذ لحظة تهديد «كروجشتاد» «لنورا» سيظل قلقاً على مصيرها، متسائلاً عما يمكن أن يتم، هل سيقبل زوجها واقعة التزوير قبولاً عرضياً؟ أم أنه سيؤنبها؟ أم سيعتبر هذا الصك المزور وثيقة حب «نورا» له من أجل إنقاذها لحياته؟ أم أنه سيعاقبها على ذلك؟ وتساؤلات كثيرة يمكن أن تخلق الترقب فى نفس المشاهد، فتجعله متلهفاً على معرفة النتيجة.

(١) د. إبراهيم حمادة (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) الناشر: دار الشعب القاهرة

١٩٧١ ص ١٠٧.

(٢) المرجع السابق نفسه ص ١٠٧.

أما الأزمة، فهي «لحظة التوتر التي تسببها القوى المتعارضة، وتؤدي إلى ترقب الحدث الدرامي»^(١). والمسرحية قد تتألف من عدة أزمات.

ولحظة الاحتضار لشخصية ما في الحياة يعتبر أزمة، أما لحظة موتها فهي الذروة. وكذلك في حالة آلام الوضع - الولادة - توجد الأزمة، أما عملية الولادة نفسها فهي الذروة والنتيجة، سواء كانت الحياة أو الموت، أي بمثابة القرار أو الحل^(٢).

ولحظة تهديد «كروجشتاد» «لنورا» (أزمة)، ولحظة قراءة هلمر لخطاب «كروجشتاد» (أزمة).

أما الذروة، فهي الوصول بالأفكار والأحداث والكلمات والأزمات من خلال شكل درامي مركب متطور معقد إلى النقطة الحاسمة المعقدة المشحونة في المسرحية، والتي تحتاج إلى تفجير^(٣). وفي (بيت دمية) نرى «كروجشتاد» مستعداً لخوض معركة رهيبية من أجل أن يقضى على «هلمر» الذي تفوق عليه في الدراسة وأصبح مديراً للبنك، بل وزاد على ذلك أنه طرده من البنك، بل وهو - كروجشتاد - الذي أقرض زوجته من أجل علاجه، أقرضها

(١) كتاب طبيعة الدراما) ص ٢١.

(٢) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٣٧٩.

(٣) كتاب (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) ص ١٦٦، وكتاب (طبيعة الدراما)

ص ٢١ - ٢٢.

المال بتوقيع مزور لها على أساس أنه توقيع والدها. إنه يراهن بحياته من أجل بقاءه في وظيفته بالبنك.

إن هذا الصراع لا يمكن تقريب وجهات النظر فيه بالمصالحة أو المساومة، إن «نورا» قد عرضت أن تدفع ما يطلبه «كروجشتاد» من مال وتساومه على سكوته، ولكنه يرفض، فالمال لن يشفى حتفه، إن «هلمر» أراد سحقه والقضاء عليه لأنه كان قد زور توقيعاً من قبل لكى ينقذ حياة عائلته، «وهلمر» يدرك تلك الواقعة جيداً، ولهذا فهو يريد القضاء على «هلمر» مثلما كان «هلمر» يريد القضاء عليه فى الماضى.

إن الأزمة هنا كانت فطرياً وملازماً منذ أول المسرحية، وقد زادها ثباتاً وتأكيذاً اختيار هذه الشخصيات المتباينة، المتضادة، والممتازة البناء. وكان يمكن أن تضع الذروة ويقضى عليها لو ضعف شخصية من هذه الشخصيات لأى سبب من الأسباب، فمثلاً لو أن حب «هلمر» «لنورا» كان أكبر من تقديره لمسئوليته وحبه لذاته لكان من الممكن أن يستجيب لوساطتها من أجل «كروجشتاد». ولكن «هلمر» كما هو، جميع أفعاله تصدر كنتيجة طبيعية لأبعاده التى رسمه «إبسن» من خلالها.

وقد كانت الأزمة والذروة تتلونها أزمات وذروات، وكانت الأزمة والذروة فى النهاية أقوى وأعلى مستوى وأشد تأثيراً مما سبق. ولذلك يجب أن تكون كل أزمة وذروة فى كل مشهد من المشاهد، أو فصل

من الفصول، أقوى من الأزمات والذروات السابقة^(١).

أما الحدث الهابط «فهو نصف المسرحية الثاني الذي يتأكد فيه سوء حظ البطل، أو نجاحه السار»^(٢). وهو في (بيت دمية) يتمثل في سوء حظ «نورا» فهذه الزوجة الوفية لزوجها والتي زوّرت توقيع والدها من أجل إنقاذ حياة زوجها، يهددها «كروجشتاد» بفضح سر هذا التزوير، وهذا ما يتم بالفعل عندما وصلت أحداث المسرحية إلى الأزمات المتلاحقة التي أدت إلى ذروة التأزم.

وبعد ذلك، أي بعد ذروة التأزم، لا بد أن يهبط الفعل بشكل قاطع، وذلك من أجل الحل. ويتمثل الحل في النهاية، أو نهاية الأحداث ووقوع الفجيرة إذ كانت المسرحية من النوع المأسوي، أو نهاية سعيدة إذا كانت المسرحية ملهوية. وهذا الحل لا بد أن يكون نتيجة منطقية لتتابع الأحداث في المسرحية.

وإذا نظرنا إلى الحل في (بيت دمية) نجد أن «نورا» تقرر ترك منزلها وتهجر زوجها وأولادها، إنه القرار أو الحل النهائي الذي هبط به المؤلف بشكل قاطع من أعلى ذروة التأزم، لنرى منطقية الحل أو النتيجة أو القرار.

«فكروجشتاد» يهدد «نورا» بإفشاء سرها إن لم تعمل على إعادته إلى عمله، وهذه أزمة بالنسبة «لنورا»، ثم يقرر «كروجشتاد»

(١) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٢٨٨ - ٢٩٠.

(٢) كتاب (طبيعة الدراما) ص ٢٢.

كتابة خطاب لزوجها ليخبره بما بينه وبين «نورا»، أزمة أخرى صاعدت من وقوف «نورا» مكتوفة الأيدي أمام الأزمة السابقة، إن هذه الأزمة بمثابة ذروة تأزم للأزمة السابقة. ثم يجد «هلمر» خطاب «كروجشتاد»، ويقرؤه ويقف منه على الحقيقة، فتحدث الأزمة الرئيسية، فماذا سوف يعمل؟ هل سيساعدها ويد لها يد العون والمساعدة ليخرجها من تلك الورطة؟ هل سيدرك لماذا هي فعلت ذلك؟ أم إنه لا يستطيع ألا يتحرك من خلال فطرته وعاداته؟ المشاهد لا يعرف شيئاً سوى أن «هلمر» يحب «نورا» حباً شديداً، وأن «هلمر» لا يعجبه هذا السلوك الذى سلكته زوجته، فكيف سيأخذ قراره؟ إن عدم يقين المشاهد بقرار «هلمر» هو الذى سيُكون الأزمة، وحينها ينفجر «هلمر» غاضباً فى وجه «نورا» دون أن يسيطر على نفسه وينهرها لهذه الفعلة الشنعاء، تصل الأحداث إلى ذروة تأزمها، أو النقطة العليا، فبدلاً من أن يحاول معرفة حقيقة الأمور ينهرها ويقول:

هلمر : ياها من صحوة مفاجئة. ثمانى سنوات وأنا أعقد عليها أملى فى الحياة، وأنظر إليها بخيلاء.. فإذا بها منافقة كاذبة.. بل وأسوأ من هذا.. مجرمة.. كان يجب أن أتوقع شيئاً من هذا القليل.. كان يجب أن أستبق الحوادث بشيء بمن بعد النظر.. إن خسة أليك وطباعه المتدهورة.. اسكتى..!! إن خسة أليك وطباعه المتدهورة قد انتقلت إليك. فلا دين

ولا أخلاق، ولا إحساس بالواجب. وهذا عقابي لأنني
أغمضت عيني عن سيئاته من أجلك. ياله من جزاء!
نورا : فعلاً.

هلمر : لقد حطمت سعادتي.. ودمرت مستقبلي.^(١)
وهكذا أدى تصرف «هلمر» إلى الوصول بالأحداث إلى ذروة
تأزمها، وأوضح «لنورا» عكس ما كانت تتوقع.
وبعد أن استلم «هلمر» الخطاب الثاني من «كروجشتاد» وبه
الوثيقة المزورة، انقلب حاله وقال:
هلمر : «نورا»! (تنظر نورا إليه متسائلة) «نورا»! لأتأكد أولاً
مما قرأت. نعم. صحيح.. لقد نجوت. نورا.. لقد نجوت!
نورا : وأنا؟

هلمر : وأنت أيضاً بالطبع.^(٢)
وهنا كانت النهاية الطبيعية أو الحل المنطقي المنبثق من سير
الأحداث، وهو ما استقر عليه رأى «نورا» من هجر هلمر، من
أجل أن تخلع عنها كما قالت (ثوب الدمية)، فكيف ستعيش مع هذا
الرجل بعد أن أدركت كل ما يدور في رأسه من فكر بعدما علمت
أنه يبحث عن ذاته ومستقبله هو، دون أن يعمل لها حساباً في
مستقبله، فقلوبه «نورا.. لقد نجوت»، يؤكد أنه نجا وحده، لأنها

(١) مسرحية (بيت دمية) ص ١٣١ - ١٣٢.

(٢) المرجع السابق نفسه. ص ١٣٤.

لا تخصه، فهي شيء غير مهم بالنسبة له. إنها دمية فقط، فأدى ذلك بها إلى أن تخلع ثوب الدمية وتهجر هذا المكان، المنزل، الزوج، والأولاد، لتهجر كل ما يذكرها بأنها دمية، لأنها أخيراً اكتشفت ذاتها.

وهكذا نجد النهاية أو الحل. تلك النهاية البارعة التي وضعها «إبسن» كنتيجة حتمية لسير الأحداث في المسرحية وتساعد الأزمات، وكانت نهاية «إبسن» هذه صدمة بالنسبة لجمهور الناظرين، بل وللنقاد وقتها. «فقد جمع أحد النقاد قاموساً بالهجاء المقذع الذي وجه إلى «إبسن»، «وإبسن» لم يصنع إلا كل خير من أجل المسرح والمتلقين.^(١) ولكن بمرور الوقت أدرك النقاد الدور الذي لعبه «إبسن» في تغيير المفاهيم المسرحية في تاريخ الأدب المسرحي.

الحبكة والصراع:

بكل تأكيد، أنه حبكة بدون صراع،^(٢) والصراع بمثابة علامة الحياة في المسرحية، وهو عدة أنواع، بالإضافة إلى أن له صوراً عديدة. وأنواع الصراع أو درجاته هي:

(١) د. فخرى قسطندي (من مقدمة: مسرحية السلطان والقمر) تأليف: عادل النادى،

ص ٨، ٩.

(٢) د. فخرى قسطندي (بناء الحبكة) مقال بمجلة المسرح، العدد العاشر، أكتوبر ١٩٦٤.

ص ٧٧.

(أ) صراع ساكن (راكد، بطيء الحركة والتأثير).
(ب) صراع واثب (يحدث بلا تدرج، أى يشب وبسرعة).
(ج) صراع صاعد (متدرج فى بطة).
(د) صراع مرهص (وهو الصراع الذى على وشك النشوب، أو ما يدل من طرف خفى على ما ينتظر حدوثه).^(١)
والصراع الدرامى مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو الحدث الدرامى بمقتضى تصادمهما. ويتخذ هذا الصراع صوراً عديدة - كما قلت - كأن يكون الصراع بين البطل ونفسه، أو بين البطل وإنسان آخر، أو بين البطل وقوى الطبيعة، أو بين البطل والأفكار المتعارضة، أو الفلسفات، أو الآراء الاجتماعية، أو بين البطل وقوى غيبية كالقدر والالهة.^(٢)

وهذا الصراع بدون أى شك ينشأ عن الشخصية، ويتحدد مقدار الصراع أو قوته من خلال إرادة الشخصية الرئيسية بأبعادها الثلاثة.^(٣)

«والصراع الصحيح يتكون فى ظاهرة من قوتين متعارضتين، وفى

(١) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٢٤٢، وكتاب (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) ص ١٩١.

(٢) كتاب (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) ص ١٩١، وكتاب (التمثيلية الإذاعية) ص ٧٣.

(٣) كتاب (نظرية الدراما) ص ٢٥٥.

باطنه تكون كل من هاتين القوتين نتيجة لظروف معقدة متشابكة في تسلسل زمني متتابع، بحيث يجعل التوتر بالغاً الغاية من الرعب والشدة حتى لا يكون بد من أن ينتهى بالانفجار.^(١)

والصراع الساكن يعنى الشيء الذى لا يتحرك، الشيء الذى يبذل جهداً دون أن تكون هناك نتيجة قوية لهذا الجهد، ولكن في الوقت نفسه فإن الصراع الساكن يتحرك، ولكنه يتحرك ببطء شديد جداً، فمثلاً إذا كان لدينا شخصية في مسرحية ما، هذه الشخصية قد تم فصلها من عملها، فنجدها في حجرتها تذرعها جيئة وذهاباً، ولكنها في الوقت نفسه لا تفعل شيئاً من أجل الوصول إلى نتيجة، كل ما تفعله هو أن تتحدث فقط وبحزن، وحتى لو كان حوارها من أشد أنواع الحوار إثارة فالصراع ساكن، طالما هي كشخصية عاجزة ساكنة عن الفعل، فالحزن وحده لا يمكن أن يخلق صراعاً، وكان لا بد من أن تتحرك إرادتها لتصنع شيئاً من أجل هذه المشكلة التي تواجهها بدلاً من أن تظل تتحدث إلى ما لا نهاية دون فعل. وهذا النوع من الصراع غير مرغوب فيه، فهو يملأ إحساس المتلقى بالملل مما يجعله لا يتابع العمل.

أما الصراع الواثق فهو الصراع الذى يتم فيه التغيير والانتقال دون تدرج منطقي، أى أنه يشب وثباً. فهل من المعقول أن تبدأ

(١) كتاب (فن كتاب المسرحية) ص ٢٥٥.

المسرحية بشخصية عاقلة، وتنتهى المسرحية بالشخصية نفسها وهى فى مستشفى الأمراض العقلية بعد أن مسها الجنون؟ طبعاً من المعقول، ولكن لا بد من وجود المبررات والدوافع الكافية التى تؤدى بالصراع إلى التدرج شيئاً فشيئاً، إلى أن تصبح الشخصية مجنونة، وإن لم يتم ذلك، أى إذا تحولت الشخصية من العقل إلى الجنان دون المبررات والدوافع الكافية، لكان ذلك هو الصراع الواثق بعينه، فلا يعقل أن تتحول شخصية لص إلى رجل أمين دون مقدمات ودوافع ومبررات تؤكد هذا التحول، وكذلك لا يمكن حدوث العكس، أى تحول شخص أمين شريف إلى لص سارق فى غمضة عين، فلا بد من وجود المبررات والدوافع التى تجعل من هذا التحول تحولاً منطقياً، أى لا بد من وجود الأسباب المعقولة التى أدت إلى هذا التحول، ولا يكون التحول مجرد مفاجأة المتلقى فقط. فأى شخصية لا بد أن تنمو وتتطور بمعدل معقول وسرعة متزنة لى تتحول من قطب إلى آخر حتى يكون التحول ملائماً للأحداث، وملائماً للتحول نفسه، وليس لمجرد أن المؤلف أراد أن يحول الشخصية، أو يحول الأحداث أو المواقف من شىء إلى شىء آخر فقط. وإذا كان كذلك يكون الصراع واثباً، أما إذا كان غير ذلك، أى أن المؤلف جعل نمو الشخصيات والأحداث نمواً متدرجاً صاعداً إلى أن يتم التحول المطلوب والوصول إلى النهاية الحتمية لذلك، فذلك الصراع، يكون الصراع المتدرج أو الصاعد بعينه.

والمسرحية «إذا توافر فيها قوتان متنافستان مصممتان صلبتان لا تعرفان المساومة، كان هذا كفيلاً بأن يخلق فيها صراعاً صاعداً»^(١). هذا الصراع يكون كفيلاً بجعل المسرحية مليئة بالتشويق. أما الصراع المرهص والذي على وشك النشوب، أو الذي يدل من طرف خفى على ما ينتظر حدوثه، فهو هذا الصراع الذي يؤدي إلى الترقب، والذي يؤدي بدوره إلى التوتر. فالمتفرج الذي يظل مترقباً حدوث حدث معين، أو اكتشاف شيء معين، يظل في حالة من التوتر والترقب إلى أن تتم المواجهة ويحدث هذا الحدث. فالمتفرج في (بيت دمية) يكتشف أن «نورا» قد زوّرت توقيع والدها، (وهلمز) زوجها لا يعلم ذلك، وفي الوقت نفسه يدرك المتفرج أن شخصية «هلمز» قوية لا تلين، لا تعرف الهوادة أو الصفح، ودائماً يصف «نورا» بأنها ورثت التبذير عن والدها، فإذا كانت تلك هي شخصية «هلمز» فماذا سيفعل حين يكتشف عملية التزوير؟ وإن عملية التزوير هذه قامت بها «نورا» من أجله وفي سبيله؟ فماذا سيفعل؟ هل سيصفح عنها؟ أم...؟ أم...؟ أم...؟ أم...؟ المتفرج لا يدري ماذا سيتم، وهل ومن هنا يحدث الترقب المصاحب بالتوتر لديه، والذي يعكس ذلك في نفسه هو ترقبه لهذه الشخصية الصلبة التي لا تعرف اللين أو المساومة. هكذا يتوقع

(١) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٢٩٩.

المتفرج الصراع المرتقب الذى على وشك النشوب.
والصراع فى المسرحية يبدأ مع بداية الحبكة، وينتهى بنهايتها. إذن
بداية الصراع ونهايته هما قطبا الحبكة، وما يجرى بين هذين القطبين
يكون تطور الأحداث وتقلبها، سواء كان صعوداً أم هبوطاً.
إذن فالحبكة تشمل على قوى الصراع، ثم الحادث المبدئى الذى
يتم فيه تلاحم هذه القوى، ثم التعقيدات التى تأتى بعد عملية
التلاحم، ثم تأزم هذه التعقيدات بطريقة تجعل إحدى قوى الصراع
توشك أن تهزم الأخرى، ثم وفى النهاية تتفرج هذه الأزمة ويتم
حلها.^(١) وهذا ما تعرضنا له بالتفصيل من قبل.

البناء العضوى والبناء الآلى فى المسرحية:

إن أول شيء لا بد أن عرضه جيداً كاتب الدراما هو عملية
البناء الدرامى للمسرحية، وهو نوعان عضوى، وآلى.
والمقصود بكلمة عضوية أن أطراف البناء تشبه فيه أجزاء جسم
الإنسان، بمعنى أننى لو أخذت الجسد البشرى، فسأجد أن كل عضو
له وظيفة، أى أن كل مكوناته هى الأجزاء والأجزاء لكل جزء
وظيفة فى هذا الكل ومرتبطة به، ولا يمكننى أن أبتز جزءاً دون أن
يتأثر الكل. والتطور فى البناء العضوى حقيقى نابع من العضو نفسه.

(١) د. فخرى قسطندى (بناء الحبكة) مقال بمجلة المسرح العدد العاشر، القاهرة أكتوبر

داخل الكل. ويؤدي كل موقف إلى الموقف الذي يليه بحتمية. ومن هنا نجد أن البناء العضوي يتناول فيه الكاتب خيوط الحدث المتوازية، بمعنى أن الخيوط لا تلتقى إلا عند ملتقى النظر الوهمي (المنظور)، هذه الخطوط تعطيني الزمان والمكان والشخصيات فيتم بناء العمل. هذا البناء العضوي يطور الموقف بطريقة حتمية ويدفع به إلى الوسط أو التعقيد، ثم بعد ذلك تخرج هذه الخيوط مرة أخرى في نهاية التعقيد، وهو ما يعرف بالحل. ولا يجب أن يفرض على العمل الفني شيء من الخارج لمجرد الخروج من التعقيد، ولكن لا بد من وجود حتمية هذا الشيء منذ البداية. ومسرحية (بيت دمية) خير مثال على ذلك. لأن كل جزء من جزئيات البناء في المسرحية لا يمكن حذفه، لأن حذفه سيؤثر في الكل.

أما البناء الآلي فكثير من الأعمال المسرحية زاخرة به، وهذا ما يدفع المشاهد في حالات كثيرة إلى أن يقول «المخرج عايز كدا» دون أن يدرك أن المسئولية أساساً مسئولية المؤلف الذي لا يدرك صناعته.

والمقصود بكلمة آلي أن يبدأ التعقيد من خارج الموقف، ولا يتم تطوير الخطوط الرئيسية بطريقة تلقائية حتمية، ولكن يتم تطويرها لمجرد أنه يجب أن تتطور فقط. وذلك باستخدام أساليب وحيل خارجية «وهناك قصة في الأدب الإنجليزي يمكن أن نسوقها كمثال

لهذا البناء الآلى»^(١) ولنفرض أن البطل اسمه (أ)، ومعطيات شخصيته الآتى: إنسان فاسد، مغامر، سكير، محب للنساء، يعمل فى إحدى الشركات على خزانة، ثم نكتشف أنه سرق أو اختلس قدراً من المال، وتبدأ القصة بأنه مختلس، وأن هناك جرد سنوى. إذن هو فاسد ومختلس واختلاسه مهدد بالاكشاف؛ فماذا سيفعل؟ هل يبلغ الرؤساء ويعترف؟ وهل إذا اعترف سيتم تقسيط المبلغ عليه أو سيقبضون عليه؟ أو يسرق المبلغ من مكان آخر ليضعه فى الخزانة؟ واستمر يفكر إلى أن حل ميعاد انصرافه، وفى طريق عودته وجد شاباً، وليكن (ب) يحاول الانتحار تحت القطار، فينقذه ويأخذه ليقدم له القهوة ويصرفه عن فكرة الانتحار، وفى أثناء ذلك يكتشف أن هذه الشخصية (ب) تشبه تماماً، فيأخذه إلى منزله، ويقتله، وينتحل شخصيته. وبعد ذلك يعلن البوليس أن (أ) مات منتحراً، وتنتهى قضية السرقة.

ثم يأخذ (أ) الحقيقى، والمنتحل لشخصية (ب) بأوراقه الرسمية وملابسه، يأخذ قطاراً ليخرج به من لندن، فيجد البوليس فى استقباله، ويقبضون عليه بتهمة قتل زوجته. وهنا نجد أن التعقيد من خارج الموقف. فالمنتحر (ب) شخصية

(١) د. عبد العزيز حمودة (فن الكتابة للمسرح) عن محاضرة بالمعهد العالى للفنون المسرحية بالهرم بتاريخ ١٩٧٧/١٢/٢٥. للسنة الرابعة قسم نقد.

جديدة من خارج البناء، أو عنصر خارجى عن البناء ومن هنا فالموقف لم يتطور من منطقيته إلى التعقيد، بل تطور بدخول عنصر من خارج العمل، وقد يكون العنصر شخصية أو حادثة مثلاً. والتعقيد فى هذه القصة يعتمد على الصدفة، وإلا ماذا سيحدث لو تأخر البطل (أ) عن وقت وصوله للشخص الآخر (ب) الذى كان يريد الانتحار؟ هل كان سيشاهده حتماً أو لا؟ إنها مصادفة بحتة كبيرة وغريبة، وقد تكون تلك المصادفة هدف المؤلف فى العمل، ولكنها ليست من أساسيات البناء، حيث إن العمل الفنى لا يعتمد على المصادفة البحتة هكذا، صحيح أن الحياة يمكن أن نجد بها المصادفة، لكن العمل الفنى لا يعتمد على المصادفة اعتماداً كلياً هكذا، ومن الأفضل عدم استخدامها لأنه فى هذه الحالة يصبح الواقع جديداً، إلا إذا كانت مصادفة منطقية، وقد مهد لها الكاتب قبل وقوعها بالتقديم البسيط المسبق لها حتى لا تكون غير منطقية، وفى رأى أن استخدام المصادفة على هذا النحو أيضاً يعتبر ضعفاً من الكاتب، فليست هناك ضرورة لاستخدامها إلا إذا ألحت الحاجة.

٢ - بين الحبكة والسيناريو فى السينما

إذا كانت الحبكة هى الجزء الرئيسى فى المسرحية لأنها حياتها وروحها، وإذا كانت تعنى التنظيم العام لأجزاء المسرحية ككائن

متوحد قائم بذاته، فإن السيناريو هو حياة الفيلم وروحه، بل هو الفيلم نفسه.

وإذا كانت الحبكة في المسرحية بمثابة هندسة الأجزاء المسرحية وبنائها وربطها ببعضها، فإن السيناريو هو الآخر عملية فنية من أجل بناء الفيلم وربط أجزائه ببعضها بما فيها من حبكة. ولأن أى مسرحية لابد أن تشمل على حبكة، فإن أى فيلم لابد أن يشمل على سيناريو، وذلك لكون السيناريو هو الفيلم (فيلم على ورق)، أى أن الأجزاء التى يتكون منها الفيلم، من شخصيات، وحوار ومناظر، وأحداث، وإكسسوارات، وموسيقى وإضاءة، وملابس.. إلخ. لا تكتسب شكلها العام فى الفيلم إلا من خلال السيناريو، تماماً مثل المسرحية، «فالحبكة ببساطة - هى ترتيب الأجزاء التى تتكون منها المسرحية ترتيباً يكسبها الشكل العام»^(١). ولذلك فإنه من العبث أن أتكلم عن حبكة الفيلم منفردة لأن الفيلم هو (سيناريو)، ولا يمكن فصل الحبكة عن السيناريو، لأن الحبكة فى السينما تتم عن طريق السيناريو، فلا بد من الكلام عن السيناريو.

والسيناريو السينمائى به ميزات لا يمكن تواجدها فى المسرح أو أى وسيلة أخرى، والميزة التى تتمتع بها السينما ويفتقر إليها المسرح، هى إمكانية تصوير الأحداث فى أى زمان، وفى أى مكان، حتى ولو

(١) كتاب (طبيعة الدراما) ص ٢٠.

كان الزمان خياليًا، وكذلك المكان خياليًا، لأن العدسات السحرية للكاميرا مع استخدام بعض الحيل السينمائية^(١) يمكنها أن تفعل ما يشبه المعجزات. وعلى هذا الأساس فكتب السيناريو لا يتقيد بأزمة معينة، أو أمكنة، بل إنه يطلق لنفسه العنان، ويكتب أحداثه لتصور في الأزمنة والأمكنة التي يرغبها، والتي تتطلبها طبيعة الأحداث، مهما تعددت هذه الأمكنة والأزمنة، فلا قيود في السينما، لأن الفيلم الواحد يمكن تصويره في كل بلاد العالم - على سبيل المثال - ويمكن أن تغطي أحداث الفيلم الواحد مئات، بل ألوفا من السنين. بعد ذلك يمكن أن نتكلم عن السيناريو كأساس للفيلم السينمائي.

السيناريو هو الفيلم:

«إن فن الفيلم - أى فيلم، حتى أبسطه - هو فن سرد القصة بالصورة»^(٢).

«والسيناريو عبارة عن فيلم على الورق»^(٣) قد تستغرق كتابته

(١) انظر: د. سيد على (تكتيك الخدع السينمائية) الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٧٨م.

(٢) كتاب (كيف تكتب السيناريو) ص ٨.

(٣) أندرو بوكانان (صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة) ترجمة: أحمد الحضري.

الناشر: دار القلم - القاهرة (دت) ص ٣٣.

عدة شهور أو سنوات، ولكنه وقت غير ضائع، فكلما زاد وصفاً ودقة، كلما سهل التنفيذ الفعلي للفيلم.

والسيناريو يستمد وجوده من عمل أدبي سابق، سواء كان قصة قصيرة أو رواية طويلة، أو مسرحية، أو عمل إذاعي، أو خبر في جريدة، أو حادث في قضية، أو اقتباس عن فيلم سينمائي سابق، أو قد يكون مكتوباً مباشرة للسينما. وهو في جميع مراحل إعدادة المختلفة يعتبر عملية خلق جديدة من حالة معينة إلى أخرى مغايرة تماماً في طبيعتها، أي من حالة نص أدبي مكتوب مثلاً إلى فيلم سينمائي يتكون من الصورة والصوت، أي يكون بمثابة الكساء الذي يكسو به «السيناريست» الفكرة، أو هو الشرح المفصل للفكرة بأسلوب الشاشة، وبيان شامل كامل بكل صغيرة وكبيرة تظهر في الفيلم، لاسيما المشاهد والحركات والحوار والمناظر... إلخ^(١). وأول خطوة بالنسبة لكاتب السيناريو هي اختيار موضوع الفيلم الذي سيكتب له السيناريو، ويجب أن يكون الموضوع مثيراً لاهتمام أكبر عدد من الناس، وذلك بأن يكون مستمداً من الأحداث أو العوامل التي تؤثر في البشر جميعاً، بالإضافة إلى أن الموضوع يجب أن يثير الكاتب نفسه عاطفياً حتى يتخطى مراحل عملية الخلق الشاقة.

(١) محيى الدين القابسي (الموسوعة السينمائية) الجزء الثاني (كيف يصنع الفيلم) الناشر:

مكتبة المعارف، بيروت، الطبعة الأولى، يناير سنة ١٩٦٠، ص ١٦.

وقد يبدو سخيًّا أن نقول بثقة وتأكيد إنه لا بد للفيلم من قصة أو موضوع، بالرغم من الأفلام العديدة التي تزدهم بها دور العرض المصرية التي تفتقر إلى الموضوع، وخصوصًا في السنوات الأخيرة في السبعينات والثمانينات، لأن كثيرًا من المنتجين في مصر - بل وفي دول كثيرة - يعمدون إلى صنع أفلام تعتمد على الغناء والموسيقى والرقص، دون أن يولوا القصة أى اهتمام يذكر، مكتفين فقط بربط عدد من الحوادث مع بعضها، ثم حشو هذا الهيكل بالمناظر المثيرة. وأغلب الأفلام المصرية تتدرج تحت هذه النوعية من الأفلام. ويكفى قرار السيد وزير الدولة للثقافة بمنع عرض أحد الأفلام هذا العام ١٩٨٤م.

والقصة لا بد أن يكون لها أركان أو أسس، ويجب توفر هذه الأسس في القصة السينمائية بصورة مختلفة عن القصة المطبوعة. والقصة السينمائية الجيدة هي التي يقوم الصراع فيها على مثلث، تمثل رءوسه الشخصيات الرئيسية في الفيلم. فمثلاً إذا رمزنا للشخصيات الرئيسية بالأحرف الآتية: أ، ب، ج، وكل حرف منهم يمثل زاوية من زوايا المثلث. هذه الشخصيات في صراع مستمر طوال الفيلم، فلو فرضنا أن (أ)، (ب)، رجلان يتصارعان على حب امرأة هي (ج)، لكان لدينا قصة جيدة، وخصوصًا إذا كانت مثلًا (ج) قد تزوجت من (أ) برغم أنها لا تحبه، ولكنها تحب (ب) الذي يبادلها الحب نفسه. والمطلوب إيجاد علاقات بالسالب والموجب بين كل

الشخصيات لكي يتم التفاعل، ويساعد ذلك على نمو الشخصيات
وتصاعد الصراع.

وهذا القياس، ليس نموذجاً ينطبق على جميع أنواع القصص
بالطبع، ولكنه يعطى لمحة أو فكرة للمؤلف السينمائي الذي يصدد
كتابة فيلم ما.

والشرط الأساسي في القصة السينمائية هو أن يتمكن المؤلف من
اجتذاب المتفرجين بصورة تلهيهم عن إحساسهم بأنهم في دار
السينما، وهذا يتطلب وجود المفاجآت واستخدام وسيلة التشويق
لجذب انتباه المتفرج.

فمثلاً لو لدينا في القصة شخصية في مأزق ما، واتصلت بصديق لها
لنجدتها بسرعة، فمن الأفضل ألا يصل هذا الصديق بسرعة
وبسهولة، فيمكن أن يتعطل هذا الصديق في الطريق مثلاً لأي سبب
من الأسباب، كأن تتعطل سيارته، أو أن يستوقفه رجل المرور
لتجاوزه حدود السرعة. كل ذلك من أجل جعل المتفرج متشوقاً
راغباً في معرفة مصير الشخصية التي طلبت النجدة.

وبعد وجود الفكرة التي سيعالجها السيناريست، ما هي المراحل
التي ستمر بها هذه الفكرة إلى أن تصبح فيلماً؟ وللإجابة على هذا
السؤال نجد أن «المراحل العديدة التي يجب أن يمر خلالها الفيلم
حتى اللحظة التي تستعد فيها الكاميرا للدوران: أولاً: هناك الفكرة،
ثانياً: المعالجة، ثالثاً: السيناريو، رابعاً: إعادة ترتيب كل المناظر

للحصول على السيناريو التنفيذي^(١) أو سيناريو التصوير، وهو المرحلة الأخيرة التي يكتبها السيناريست، بحيث تكون المرحلة التالية لذلك هي تنفيذ هذا السيناريو. وغالباً ما يشارك مخرج الفيلم السيناريست في كتابة سيناريو التصوير، حتى يكون ملماً بوجهة نظر السيناريست لكي يستطيع بلورتها في أثناء التصوير، وكذلك حتى تتقارب وجهة نظر المخرج مع وجهة نظر السيناريست.

والفكرة هي البذرة الأولى في الفيلم، بحيث يمكن إذا تمت تنميتها بالقدر الكافي أن تخلق فيلماً. وتُعرف تنمية الفكرة الأولى وتسجيلها على الورق (بتحضير المعالجة)، وهي الخطوة التنفيذية الأولى للفيلم، «وتبدو كسجل قصير بسيط في كتابته للموضوع المقترح، وتنحصر قيمتها في تسلسلها، فكل حادث يؤدي منطقياً وبسهولة إلى الحادث الذي يليه. ويجب المحافظة على جذب الاهتمام خلال السرد، وذلك عن طريق التصميم المتقن لواقع الأحداث الهامة، بحيث يصبح الحادث التالي أكثر أهمية من السابق»^(٢).

وتعتبر المعالجة باختصار هي نظرة عامة للفيلم بدون تفاصيل فنية كثيرة، وبدون تفاصيل للمناظر التي ستصور، وتعتبر الهيكل الأساسي أو العامود الفقري بالنسبة للسيناريو.

(١) كتاب (صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة) ص ٣٦ - ٣٧.

(٢) المرجع السابق ص ٣٤.

وهذه المرحلة الوسيطة بين القصة الأصلية وبين سيناريو التصوير لضرورة جدًا، فهي مختصرة عن سيناريو التصوير، وخالية من العوامل التقنية، وتعطى السيناريست الفرصة لإضافة الكثير من اللمسات البارعة، والأفكار البراقة بدون كتابتها بالتفصيل. وتعتبر المعالجة بمثابة أرضية اختبار جيدة للأفكار الجديدة، وطالما كانت المعالجة كاملة وجيدة، فسوف يكون السيناريو سهلًا وجيدًا في الوقت نفسه.

وتتطور الفكرة أو الخطة في المعالجة بوصف أحداثها في لغة سهلة خالية من الإصطلاحات، وعندما ينتهى الكاتب من مراجعتها بحيث تروى قصة تبدأ بتشويق، وتستطرد منطقيًا بحيث يزداد الاهتمام الدرامى باستمرار، وتصل إلى المنتصف المدروس بعناية. ومن هنا تأخذ في الصعود تجاه الذروة التى تعلو كل ما سبقها. عند ذلك يبدأ السيناريست فى تحضير السيناريو، وهو كما قلت من قبل يعتبر الخطوة الثالثة التى يخطوها السيناريست بفيلمه قبل التصوير. والسيناريو Script هو تحسين للفكرة الأصلية التى مرت بمرحلة المعالجة، وستصبح الآن سجلًا لعدة مناظر سينمائية. مدونة بنفس ترتيب حدوث الوقائع، يجعل كل منها رقمه وموضحًا به مكان حدوثه^(١).

(١) المرجع السابق نفسه ص ٢٥.

وهذه المرحلة، وهى مرحلة السيناريو تعتبر اختزالاً لسيناريو التصوير، الذى هو قاعدة واضحة مفصلة لكل ما يراد تنفيذه فى أثناء التصوير، وفيه يتم تحديد مكان وضع الكاميرا فى كل لقطة، وماذا ستفعل الكاميرا إذا تحركت، كما يتضمن السيناريو كل كلمة فى الحوار، وكل صوت مطلوب سماعه لدى المتفرج.

وعلى السيناريست أن يكتب بمنتهى الوضوح ما يفكر فيه بالنسبة للمشهد لقطة لقطة، وتحديد القطع بين كل لقطة وأخرى تفصيلياً. وكلما زادت التفاصيل الفنية فى سيناريو التصوير كان له تأثير أفضل على الفيلم.

ويعتمد السيناريو اعتماداً كلياً على الحركة، حيث إنها المادة الأساسية لسيناريو الفيلم، والكاميرا تلتقط الحركة بما يسمى باللقطة السينمائية. «واللقطة السينمائية هى شريط من الباقة (السلولويد) صور بدورة واحدة متصلة للكاميرا»^(١). وفى كل مرة تتوقف الكاميرا فيها عن التصوير يكون ذلك علامة انتهاء لقطة سينمائية. وكذلك عندما تنتقل الكاميرا من مكان صورت به إلى مكان آخر لتصوير به، وتبدأ فى التصوير فى هذا المكان الجديد، فإن ذلك علامة ابتداء لقطة جديدة. وسيناريو الفيلم يتكون من العديد من المشاهد، والمشهد يتكون من العديد من اللقطات، مثلما تتكون

(١) كتاب (كيف تكتب السيناريو) ص ٢٩.

القصة من العديد من الفقرات، وكل فقرة من العديد من الجمل. إذن اللقطة السينمائية بمثابة جملة السينمائي. ومجموعة اللقطات المكونة للمشهد الواحد إذا لصقت ببعضها يتكون لدينا جزء مفهوم من قصة الفيلم.

وكما أن القصة تتكون من فصول. والفصول تتكون من فقرات، فإن الفيلم يتكون من بكرات، وتسمى فصولاً أيضاً، والفصول تتكون من مشاهد.

إذن فأى فيلم يتكون من عدد من البكرات، كل بكرة تتكون من عدد من المشاهد، وكل مشهد يتكون من عدد من اللقطات. تماماً مثل القصة التى تتكون من عدد من الفصول، وكل فصل يتكون من عدد من الفقرات، وكل فقرة تتكون من عدد من الجمل. مرة أخرى نعود إلى السيناريو أو إلى المرحلة الثالثة بالنسبة لمهمة السيناريسـت. وهى أنه على كاتب السيناريو أن يراعى التوقيت. ففي اللحظات التى يكون الجمهور فيها على وشك أن يمل من نوع معين من الحركة، أو من مجموعة من الشخصيات، أو من منظر خلفى معين، أو من أى شىء آخر يقوم السيناريسـت بتقديم شىء جديد. ولكن يجب مراعاة أن «هذا التقديم يتطلب توقيتاً دقيقاً ليسمح بتطور الشخصيات والمواقف حتى تصل إلى الحد الأقصى للدراما»^(١).

١. نرجع نسبي نفسه ص ٤٧.

البناء:

بناء القصة في الفيلم لا يخرج بصفة عامة عن بناء القصة بالمفهوم التقليدي المعروف الذي تعارضنا له بالتفصيل في الفصل الخاص بالمرسح، من أن العمل يتضمن البداية، والوسط أو التأزم، ثم النهاية أو الانفراج.

وفي البداية، كيف يبدأ السيناريست فيلمه؟

هناك الطريقة الأولى للبداية الدرامية المفاجئة. وميزة هذه البداية أن السيناريست يستحوذ على انتباه المتفرج منذ اللحظة الأولى، ولكن لهذه الطريقة عيبين:

الأول: هناك دائماً احتمال أن يكون المتفرج لم يستقر بعد في كرسيه، أو لم يستعد نفسياً لتلقى الهجوم، أو أن يكون بعض المتفرجين لا يزالون في طريقهم إلى المقاعد.

الثاني: أن البداية المفاجئة لا تعفى السيناريست من ضرورة عمل التمهيد أو التقديم، سواء للموضوع، أو الشخصيات الرئيسية، أو المواقف، وأمام هذه المهمة يجب أن يزيد جيداً تأثير وحدة هذه البداية المفاجئة قبل أن يقبل عليها ويستخدمها.

أما الطريقة الثانية لبداية الفيلم، فهي الطريقة المعتادة التقليدية

فى الكشف والتمهيد للموضوع والشخصيات والأحداث والمواقف، مثل المسرح تماماً، وهذه الطريقة فى رأى أشد تأثيراً من الطريقة السابقة.

وهناك طريقة أخرى، وهى عملية توليف بين الطريقتين السابقتين. فىستخدم كاتب السيناريو الطريقة الأولى للحظات، حتى يستطيع أن يجذب انتباه المتفرج، ثم يتم الاستمرار بعد ذلك بالطريقة الثانية، وهى الكشف عن الموضوع، والشخصيات، والمواقف.

ولكن، أى هذه الطرق أفضل؟

بالطبع لا يمكن القول بأن الطريقة الأولى أفضل من الثانية والثالثة، أوالعكس مثلاً، فالحكم على ذلك يرجع إلى السيناريست نفسه، وإلى طبيعة الموضوع الذى يعالجه، وإلى المعالجة العامة، وإلى ذوقه كفنان.

ويجب أن نعلم أن السيناريست غير ملزم بأن يقيد نفسه بذلك القالب التقليدى لتقسيم الفيلم إلى بداية ووسط ونهاية، إلا أنه يجب أن يضع هذا التقسيم فى رأسه فى أثناء المعالجة.

وبعد البداية، يبدأ الجزء الثانى فى قصة الفيلم، وهو فى العادة أسهل من الجزء الأول، فيبدأ السيناريست الاهتمام بالشخصيات،

وبالمواقف التي وضعهم فيها. ولكل سيناريو شخصية أساسية أو رئيسية تقريباً، بالإضافة إلى وجود بعض الشخصيات الأخرى التي تقف مع الشخصية الرئيسية أو ضدها.

ويجب أن يأخذ السيناريست بعقدة قصته وأطرافها، ويتابعها من خلال الأحداث التي تدور حول الشخصية الرئيسية، في محاولة للوصول إلى الحل الأخير عن طريق الشخصيات المرسومة جيداً، وهم يساعدون أو يعرقلون، في صراع عنيف مع أو ضد الشخصية الرئيسية بتشويق وإحكام.

وهكذا يكون الصراع بين الشخصيات المختلفة ، هذا الصراع الذي هو روح القصة الدرامية ويستمر هذا الصراع حتى الذروة في نهاية الفيلم، بغض النظر عما إذا كانت النهاية سعيدة أو غير سعيدة، تبعاً للشكل الذي يكتبه السيناريست.

وفي أغلب السيناريوهات، كما في أغلب الأعمال الدرامية الأخرى، نجد الشخصية القوية الهامة التي يتحمل صاحبها المسؤولية الكبرى في القيام بالتمثيل وتحريك الأحداث، وهذا الشخص هو ما تعارفنا جميعاً على تسميته «بالبطل أو البطلة» وهذه الشخصية لابد أن تتميز بشيء غريب يجعل منها بطلاً له أهداف وأغراض يعمل على تحقيقها، ومبدأ يتولى الدفاع عنه، وفي سبيله يمر بما يمر من أحداث ، ويتعرض لما يتعرض له من مآزق.

وكاتب السيناريو يتوخى دائماً أن يربط بين شخصياته باستمرار، الأمر الذى يتطلب منه خلق الحوادث التى تؤدى إلى هذا الربط المطلوب، ويجب عليه أن يضع فى اعتباره أن أى حادث فى السيناريو إذا لم يكن يخدم الفكرة الأساسية ويوضحها، وهى أذهان المتفرجين للحدث الذى يليه، جاء خشواً بالسيناريو يمكن حذفه. وإذا ما وجدنا أن الفيلم محشو بالحوادث التى لا معنى لها، نذكر أن كاتب السيناريو ضعيف، غير متمكن من فن كتابة السيناريو^(١) ولذلك يجب أن تكون كل جملة، وكل حركة، وكل حادث، يخدمون الفكرة الأساسية، ويوضحون المعنى المراد توصيله، يأخذون بخط سير العقدة إلى الذروة. أى أن أى شىء فى السيناريو لا بد له من وجود المبرر الدرامى فى علاقة الشخصيات ببعضها، أو بدفع خط سير الحوادث إلى الأمام تجاه القمة.

وباهتمام السيناريست بالشخصيات، وبالمواقف التى وضعهم فيها، يبدأ الفيلم فى دخول مرحلة التوقيت، والتى تحدث عنها من قبل، وعليه ألا يترك الفيلم يهرب أو يجرى منه فى هذه اللحظة، فعليه أن يراقب الإيقاع بدقة، ويتقدم به تدريجياً، ويستمر بالسرعة المناسبة وفى الزمن المناسب. ويجب أن يضع ذلك أمامه من المرحلة الثانية، وهى مرحلة المعالجة. أما عند كتابة سيناريو التصوير، فهو

(١) كتاب (كيف يصنع الفيلم) الموسوعة السينمائية ج ٢، ص ٢٢.

يستطيع أن يلائم الإيقاع بالسرعة المطلوبة بالضبط. علماً بأن عملية المونتاج هى التى تتحكم فى النهاية فى الإيقاع الخارجى للفيلم.

وبعد ذلك تأت نهاية الفيلم، ويجب أن تكون بالقوة نفسها التى بدأ بها. والنهاية شىء صعب فى أغلب الأحيان، ففى أحيان كثيرة يرغب السيناريست أن ينهى الفيلم بمفاجأة، ولكن هناك دائماً خطر ألا تكون النتيجة مفاجأة بالنسبة للمتفرج. وفى أحيان أخرى تكون النهاية متوقعة، أى أن المتفرج يكون مدركاً للنهاية من خط سير الأحداث وتطورها. فمن الطبيعى أن يدرك أن القاتل سيتم القبض عليه فى النهاية لمعاقبته، هنا على كاتب السيناريو أن يتجنب مشكلة التأكيد على حقيقة القاتل، وأنه سوف يتم القبض عليه لكى يعاقب، ولكن عليه أن يركز على كيفية حدوث هذا.

ويجب أن تكون النهاية منطقية، أى نابعة من حتمية تسلسل الأحداث فى الفيلم، ونابعة من حتمية الموضوع؛ لأن المنطق يجعل من نهاية الفيلم شيئاً حتمياً، وعلى كاتب السيناريو أن يتعد بقدر الإمكان عن استعمال العناصر الخارجية فى إنهاء أحداث فيلمه. ففى أحيان كثيرة يجد السيناريست نفسه قد وصل إلى ذروة الأحداث، ولا يجد وسيلة ينهى بها تلك الأحداث، فيلجأ إلى عنصر من خارج العمل الدرامى ليربح نفسه، وليخرج نفسه من المأزق الذى وقع فيه. والأمثلة على ذلك كثيرة ومتعددة. ففى أفلام مصرية كثيرة، بعد

أن يكون السيناريست قد عالج موضوعه معالجة جيدة، يجد نفسه حائرًا، كيف سينهى تلك الأحداث المتشابكة؟ إنه يستخدم سيارة مثلاً، وهى عنصر خارجى لتصدم البطل أو البطلة، وتضع حدًا للأحداث ونهاية لها. وبذلك يكون السيناريست قد وفر على نفسه مشقة التفكير فى نهاية منطقية نابعة من تسلسل الأحداث وتساعدتها.

وعندما ينتهى كاتب السيناريو من المرحلة الثالثة، أى عندما ينتهى من إعداد السيناريو الخاص بالفكرة التى يقوم بمعالجتها، عليه بعد ذلك أن يبدأ فى كتابة سيناريو التصوير. وهو بمثابة المرحلة الأخيرة للسيناريست، بحيث تكون المرحلة التالية لذلك هى تنفيذ هذا السيناريو، وغالبًا - كما قلت - يشارك المخرج السيناريست فى هذه المرحلة.

وسيناريو التصوير يحتوى على تحركات الكاميرا، ووضعها فى أثناء التصوير، والعلامات المميزة فى السيناريو، ثم تتابع اللقطات بأرقامها وأحجامها، ومقاس العدسة ونوعها، وفى بعض الأحيان بالنسبة للسيناريوهات العالمية يتم كتابة الزمن الذى تستغرقه كل لقطة. كل ذلك بالتفصيل.

وعندما يستعمل السيناريست حركة الكاميرا، لابد أن يذكر الأنواع المختلفة منها، واستعمالها فى هذه اللقطة أو تلك. فمن حركة

استعراضية سواء يمينا أو شمالاً، إلى لقطة ما، أو حركة عمودية (بان) (أوتلت) سواء لأعلى أو لأسفل إلى لقطة أخرى، أو حركة أمامية أو خلفية، وهي ما تسمى بالتتابع للأمام أو للخلف.. وغير ذلك*.

وبالطبع عندما يستعمل السيناريست هذه التحركات فلا بد أن يكون مدركاً لها، وأن يكون على دراية تامة بماهية كل نوع منها، وكيف ولماذا تستعمل، وضرورتها بالنسبة للعمل، وتأثيرها الدرامي، واختلاف تأثير كل حركة عن الأخرى.

وبعد تحركات الكاميرا، يذكر السيناريست الأنواع المختلفة للقطات** وهي ما تنتج عن المسافات المختلفة بين الكاميرا وموضوع التصوير، أو اختلاف حجم العدسة، أو اختلاف وضع الكاميرا. وتبدأ هذه اللقطات من اللقطة الكبيرة جداً إلى اللقطة البعيدة أو الطويلة جداً، والأولى يمكن أن تحتوى على منظر لمقبض باب وهو يتحرك من الخارج مثلاً، أو لعين شخص معين، أو لأذن شخص ما، أو لجزء من جسم هذا الشخص أو غيره، كالوجه من أعلى الرأس إلى أسفل الذقن. أما اللقطة الثانية أو الأخيرة فتستعمل لتغطية مساحة كبيرة من الحركة على الشاشة، مثل مشاهد

* في الجزء الثاني بإذن الله.

** في الجزء الثاني بإذن الله.

المعارك الحربية، أو المطاردات وغيرها. وبين اللقطتين توجد أحجام مختلفة من اللقطات.

وبالرغم من أن هذه اللقطات وأنواعها تعتبر ألف باء التصوير السينمائي، إلا أن كثيراً من الأفلام الممتازة لا يتحتم استعمال جميع هذه اللقطات فيها كما هي بالتحديد. بل يمكن التغير فيها.

وبعد اللقطات تأت العلامات المميزة في السيناريو، ويطلق عليها اسم التقطيع. وتشتمل أساساً على: الظهور التدريجي، الاختفاء التدريجي، المزج، والمسح... إلخ* وهي بمثابة علامات الترقيم في العمل الأدبي من فصلة، فصلة منقوطة، نقطة، شرطة، استفهام، وتعجب... إلخ. إلا أن الأستاذ صلاح أبو سيف، المخرج المصري الكبير، يضع اختلافاً بين السيناريو وعملية التقطيع، فهو يسند مهمة التقطيع إلى المخرج - لأنه هو الذي يقوم بكتابة سيناريوهات أفلامه بنفسه، فيقول: «إن السيناريو سرد للأحداث في شكل صورة وحوار، أي الحركة والحوار»^(١) وهذا لا أختلف معه فيه. ولكنه أصر أن يقول إن المرحلة الرابعة من إعداد السيناريو وهي كتابة سيناريو التصوير ليست من مهمة السيناريست، بل هي مهمة المخرج، وذلك

* في الجزء الثاني بإذن الله.

(١) صلاح أبو سيف (السينما فن) الناشر: دار المعارف العدد ٢١ من سلسلة كتابك

الناشرة ١٩٧٧ ص ٢٥.

حينما يقول: «إن المهمة الرئيسية للمخرج تتمثل في تحديد حجم اللقطة، وحركة الكاميرا، وحركة الممثل، واختيار الزاوية وشكل التتابع، وأسلوب الانتقال من لقطة لأخرى، وكذلك من مشهد لآخر^(١)».

قد يكون هذا التعريف مفيداً في حالة ما إذا كان المخرج هو كاتب السيناريو، ولكن إذا كان المخرج غير كاتب السيناريو، فمن الطبيعي أن يقدم السيناريسـت تصوره للفيلم على الورق، أن يحدد حجم اللقطة، حركة الكاميرا، حركة الممثل، اختيار الزاوية إن أمكن، شكل التتابع وأسلوب الانتقال من لقطة إلى أخرى، أو من مشهد إلى آخر. ومن الطبيعي أن يتعاون معه المخرج في ذلك، وإلا فأين السيناريسـت.

وقد يكون صلاح أبو سيف محقاً في قوله، لأنه لم يجد أحداً من كتاب السيناريو في مصر يكتب له السيناريو الكامل، لأن أغلب كاتبى السيناريو في مصر يلجئون إلى الطريق الأسهل في الكتابة، ويغضون النظر عن كتابة نسخة التصوير لعدم تمكنهم من كتابتها، ويتركون ذلك للمخرج بحجة أن ذلك من اختصاصه. ونتيجة لهذا الاختلاف في الرأي فإن كثيراً من الأفلام يجدها السيناريسـت بعد تصويرها مختلفة تماماً عما كتبه، أو مختلفة تماماً عن وجهة نظره، لأنه لم

(١) المرجع السابق ص ٢٥.

يكتب سيناريو التصوير بنفسه، ولم يشارك المخرج في كتابته، فقد كتبه المخرج وحده من خلال رؤيته هو فقط.

نعود إلى العلامات المميزة في السيناريو، وأن السيناريست يجب أن يكون ملماً بتأثير كل علامة أو وسيلة عن الأخرى، وظروف وإمكانية استخدامها، تماماً ككاتب القصة الذي لا يستطيع أن يضع علامة الاستفهام بدلاً من الفصلة، أو أن يضع علامة التعجب بدلاً من النقطة. فلكل علامة معنى معين، وغرض معين، ووظيفة معينة. وبعد الانتهاء من هذه العناصر التقنية الضرورية، يصل السيناريست إلى مرحلة التتابع في السيناريو، وهي تلك المرحلة التي تجعل الحركة تتدفق بنعومة ويسر. ويجب أن يعمل السيناريست على هذا التتابع ابتداءً من إعداد المعالجة. ومعنى النعومة واليسر هنا ألا يكون الانتقال من مشهد إلى آخر بالقفز، ولكن بالانسياب، حتى يتم الانتقال من نهاية المشهد إلى بداية المشهد الذي يليه بركة، حتى لا يكون مفاجئاً عنيفاً على المتفرج. وأن يكون هناك ترابط عضوي بين كل مشهد والذي يليه. أي أن كل مشهد يؤدي للمشهد التالي بحتمية درامية، تماماً مثل المسرح والإذاعة والتلفزيون حتى لا يكون هناك انتقال مفاجئ ليست له ضرورة درامية، أو مبررات تؤدي إلى ذلك.

إلا أننا نجد في بعض أفلام المذهب الطليعي ما يخالف كل تلك الأسس، فكثيراً ما نجد نقلات مفاجئة مختلفة، لا تتبع التسلسل

المنطقي، ولا حتمية بناء المشاهد. ولهم في ذلك السبيل آراء كثيرة.
لسنا بصدد الحديث عنها!

وتبقى بعد ذلك مهمة ترقيم اللقطات. أى وضع رقم مسلسل أمام
كل لقطة، حتى يسهل ذلك من عملية تصوير اللقطات. وكذلك
يسهل من عمليتي الدوبلاج والمونتاج.

٣ - الحبكة في الإذاعة

التمثيلية الإذاعية والموضوع:

هل يمكن أن يكتب المؤلف الإذاعي تمثيلية ناجحة دون أن يكون
مدرّكاً للموضوع الذى يكتب فيه؟ بالطبع لا، وإذا تم ذلك فالنتيجة
هى ضلال المستمع وحيرته التامة. ولذلك يجب أن يختار المؤلف
الموضوع الذى سيكتب فيه أولاً. لأن أى عمل أدبى لا بد أن
يشتمل أولاً على موضوع، حيث إن الشخصيات والأحداث تسير
وفقاً لما يتضمنه الموضوع أساساً.

هذا، وقد ظهرت اتجاهات حديثة فى الأدب، منها ما يلغى أدوار
البطولة، وتتقاسم الشخصيات أعباء القصة. بل منها ما تركز
الأضواء فيه على شخصيات ثانوية أو شخصيات ليست لها أهمية.
ومنها ما يلغى وجود العقدة. أشكال من الأدب وأشكال، ولكن الذى

أحب أن أشير إليه هنا أن التمثيلية الإذاعية تعتمد أول ما تعتمد على أذن المستمع وخياله، ولذا يجب ألا تخلو من العقدة. وأدوار البطولة، وما إلى ذلك.

وفكرة التمثيلية الإذاعية يجب ألا يكسوها الغموض، فالوضوح سمة من سمات نجاح أى عمل فنى أو أدبى، ووضوح الفكرة للكاتب أمر ضرورى لكى يستطيع أن يكتب تمثيلية واضحة المعالم متماسكة البناء، يودى كل حدث فيها إلى الحدث الآخر بوضوح. ووضوح الفكرة فى ذهن الكاتب يمكنه من صوغ فكرته فى صورة واضحة للمستمع حتى يضمن متابعتها للاستماع إلى التمثيلية، لأن أى غموض فى الموضوع أو فى الصياغة قادر على أن يصرف المستمع عن متابعة التمثيلية «فإن كان البصر يستطيع فى لحظة واحدة أن يلمح منظرًا معقدًا متعدد العناصر.. فالأذن ليست كالבصر الذى يعتمد على تعقيد المرئيات، بل هى تسمع شيئًا مناسبًا كالتيار المناسب لا غموض فيه ولا تعقيد»^(١).

وموضوع التمثيلية غير القصة ذات الأحداث، فالأولى عبارة عن الفكرة، أما القصة فهى المعالجة التى قام بها المؤلف لهذه الفكرة. والمؤلف الإذاعى يجب أن يبتعد عن الأفكار الفلسفية العميقة

(١) كتاب (التمثيلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها) ص ٢١٢.

المعقدة، ولكن عليه أن يقترب إلى ما يعاصره من أحداث، وما يحيط
بمن حوله من ظروف اجتماعية وسياسية وثقافية، ولكن في بساطة
ووضوح بعيداً عن التعقيدات.

ومصدر الفكرة في التمثيلية الإذاعية لا يختلف عن مصدر
الأفكار للكتابة للمسرح أو السينما أو التليفزيون، إلا أن هناك
بعض الأفكار التي لا يستطيع المؤلف الإذاعي أن يستخدمها،
كالأفكار التي تحتاج إلى نقاش طويل. لأن المستمع يميل إلى البساطة
والوضوح، وعلى التمثيلية أن ترضى ذوقه، وتعالج الجانب الهين
البسيط من أمور الحياة القريبة منه كمستمع. أما المناقشات الطويلة
فمكانها صالات الاجتماعات وليس الأعمال الدرامية.

كما يجب على المؤلف الإذاعي أن يدرك أن جهاز الراديو موجود
في كل منزل، ولا رقابة على الاستماع إليه، لذلك يجب أن يراعى أن
مستمعيه من الأطفال والشباب والرجال والشيوخ.. إلخ، فيجب أن
يدرك ذلك جيداً، فمثلاً هناك أفلام سينمائية للكبار فقط، ويتم منع
دون السن المناسب من دخول هذه الأفلام، أما الإذاعة فلا يمكنها
أن تمنع صغار السن مثلاً من الاستماع إليها، ولذلك يجب أن يراعى
المؤلف ذلك ويتعد عن كتابة أى شيء يريد أن يمنع أحداً من
الاستماع إليه، لأنه ليس ثمة وسيلة لمنع المستمع من الاستماع.

وقد تتشابه الأفكار من تمثيلية إلى أخرى، وقد يطلق البعض على

هذه الحالة كلمة «سرقة»، وفي الواقع هذه الكلمة غير سليمة، لأنها تحمل معنى الحكم المطلق، فلا عيب ولا ضرر من أن يكون هناك تشابه في الفكرة مع اختلاف الصياغة والمعالجة، حيث أن الأفكار الإنسانية متشابهة. أما إذا تشابهت الفكرة مع المعالجة فهذا هو العيب، بل هذه هي السرقة.

وإذا كانت المسرحية تقيد المؤلف ببعض القيود، حيث إنه من غير الممكن عرض كل شيء على خشبة المسرح كما قالت مارجورى بولتن؛ «نجد أنه ليس كل شيء من الأشياء التي تعد مادة صالحة للكتابة الأدبية يمكن أن يكون شيئاً مستطاعاً بالقياس إلى المسرحية. وذلك لأن من غير الممكن عرض كل شيء على خشبة المسرح».^(١) فإن الدراما الإذاعية تعطى للكاتب حرية أكثر من أية وسيلة درامية أخرى كالمرسح والسينما والتليفزيون، لسهولة الانتقال، وتعدد المسامع، وعدم وجود ديكورات... إلخ.

وكما استطاع الكاتب أن يحيا في صميم القضايا الاجتماعية والمشاكل القومية تيسر عليه أن يأتي بأفكار نماذج حقيقية من الحياة، وأن يعبر عنها التعبير الملائم للطبيعة البشرية وسلوكها. وليس معنى هذا أن يأخذ الكاتب الأحداث التي يراها في الحياة أو يسمعها أو يقرأها ويكتب تمثيلته الإذاعية، ولكن عليه أن يراعى أن يكون

(١) كتاب (تشریح المسرحية) ص ١٢، ١٣.

مضمون التمثيلية خاضعاً للشكل الذى تمليه عليه طبيعة الوسيلة الإذاعية نفسها، ومعنى ذلك أن يكون الموضوع الذى يعالجه الكاتب يحتوى على عنصر «الإقضاء الصوتى» أى أن يتم ترجمة الموضوع كله إلى أصوات، ليعطينا فى النهاية الشكل الإذاعى الكامل، بأن تدور الأحداث كلها فى جو صوتى، كذلك والمناظر التى تعتمد على الحركة والشكل بغض النظر عنها.

ولكل وسيلة نظام خاص بها، أو كما هو معروف لائحة أخلاقية خاصة بها، فعلى الكاتب الإذاعى أن يدرك اللائحة الأخلاقية للإذاعة، ويحاول ألا يخرج بموضوعه عما ترتضيه هذه اللائحة من قيم دينية وقومية وفنية وعلمية واجتماعية وأخلاقية وسياسية. ويجب أن يدرك الكاتب أن موضوع التمثيلية لا يظهر وحده هكذا كجزء مستقل عن باقى الأجزاء الأخرى. ولكنه ينبعث من خلال صياغة درامية، لها شخصياتها وأحداثها ومقوماتها الفنية من إخراج وتمثيل، تمد هذا الموضوع بالحياة والحركة.

المقدمة والتمهيد فى التمثيلية الإذاعية:

كما علمنا مما تقدم أن الأعمال الدرامية تتقيد بتقاليد واصطلاحات جرى عليها العرف، منها مثلاً أن العمل الدرامى لا بد أن يكون له بداية ووسط ونهاية. فهل التمثيلية الإذاعية هى الأخرى كذلك؟

نعم، إن التمثيلية الإذاعية تتقيد بكثير مما تتقيد به الأعمال
الدرامية الأخرى. كما عرفنا إن المسرح يحاول قبل بدء العرض أن
يجذب انتباه المشاهدين، باستخدام الإضاءة والموسيقى ودقات
المسرح التقليدية، والسينما في بداية الفيلم تستخدم المناظر والأضواء
والألوان والأصوات لجذب انتباه المشاهد، وكذلك التلفزيون، فإن
الإذاعة تستخدم ثلاثة عوامل هي؛ الحوار، والموسيقى، والمؤثرات
الصوتية، وقد ذكرت الحوار في البداية لكونه الأصل في أى عمل
تمثيلي، ويجب أن يكون الكاتب قادرًا على استخدام تلك العوامل
الثلاثة السابقة استخدامًا جيدًا يمكنه في النهاية من كتابة عمل جيد
يحوز إعجاب المستمعين، لأن التمثيلية الإذاعية إن لم تستطع جذب
انتباه المستمع منذ بدايتها، وتجعله ليس مجرد مستمع لها فقط بل
منصت لأحداثها، فلن يستمع إليها، ولن ينتبه لها، بل وقد يغلق
جهازه. وهذه هي أولى العقبات التي تواجه الكاتب الإذاعي، إذ
لا بد أن يضاعف جهوده من أجل إرضاء المستمع، لأن مستمع
الإذاعة يختلف عن المشاهد في المسرح والسينما والتلفزيون،
فمستمع الإذاعة لا يستطيع أن يستمر في سماع مقدمة التمثيلية لمدة
طويلة جدًا. فهذا يجعله يشعر بالملل والقلق، ويصرفه إلى محطة
إذاعية أخرى، أو يغلق الجهاز مثلًا، ولهذا على الكاتب الإذاعي أن
يدخل في الحدث من الكلمات الأولى للتمثيلية، لتكون بمثابة شراك
للمستمع، تمسك به وتدفعه إلى الاستمرار في الاستماع إليها، ليكون

راضياً منذ اللحظات الأولى. فكيف يبدأ الكاتب تمثيلته؟

إن المؤلف له مطلق الحرية في استخدام الوسائل المكونة للتمثيلية، الحوار، المؤثرات الصوتية، والموسيقى، طالما أن طريقة استخدامه لأي منها تؤدي إلى المطلوب. وقد يبدأ تمثيلته بالحوار فقط، أو بالحوار والموسيقى، أو بالحوار والمؤثرات الصوتية أو بالثلاثة. ولكن المهم أن يعمل على إثارة المستمعين خلال نصف الدقيقة الأولى حتى يستمعوا إليه طوال مدة التمثيلية.

وفيما يلي سأحاول أن أعرض للعناصر الثلاثة في خمس حالات:

أولاً: زوج وزوجة يتشاجران، وتبدأ التمثيلية بالحوار؛

الزوج : وآخرة الخناق دا كل يوم إيه؟

الزوجة : لازم تطلقني.

الزوج : مش هااطلقك.. وها اسيبك كدا زى البيت الوقف

وها اتجوز عليكى كمان.

ثانياً: تبدأ هذه التمثيلية بشاب وشابة يتحدثان حول موضوع

زواجهما:

الشابة : وآخرة حبنا يا محمود إيه؟

الشاب : ناهد.. أنتى بتقولى إيه! طبعاً هانتجوز.

الشابة : بس أهلى مش موافقين.

الشاب : بعدين ها يوافقوا غصب عنهم لما يلاقونا أسعد زوجين في العالم.

(نبدأ في سماع موسيقى «زفة العروسة» كخلفية للحوار)
الشابة : يا عنى ها ألبس الفستان الأبيض والطرحة.. ويزغرطولى
ويزفوني من أول الشارع لغاية شقتى.. أمتى يبجى اليوم
دا.. إمتى؟

الشاب : قريب يا حبيبتي.. قريب.
(ثم نسمع موسيقى «زفة العروسة» فقط).

ثالثاً: تبدأ هذه التمثيلية بصوت صفارة القطار وهو يتقرب من
المحطة، ثم يبدأ صوت عجل القطار يقترب، هناك رجلان
على المحطة يتحدثان وصوت القطار خلفية لها:
رجل ١ : يا ترى جاى فى القطر دا ولا لا؟
رجل ٢ : دا لو ما جاش بيته ها يتخرّب.

ثم نسمع صوت عجل القطار وهو يحتك بالقضيب، ثم صوت
وقوف القطار، ثم نسمع أصوات أقدام الركاب، مع أصوات
الباعة الجائلين والحمالين كلها مختلطة مع بعضها.

رابعاً: تبدأ التمثيلية فى كازينو ليلي، مقطوعة موسيقية ترقص
عليها الراقصة، تستمر الرقصة حوالى نصف دقيقة، ثم نسمع اثنين
يتهامسان وفى خلفية همسها الموسيقى مستمرة.

رجل ١ : أحلى مرة ترقص فيها الليلادى.

رجل ٢ : عشان آخر ليلة فى حياتها هاترقص فيها.

ثم نسمع صوت أعيرة نارية، يحدث هرج ومرج وتعلو الصرخات من الحاضرين، صوت صرخة مكتومة من الراقصة، نسمع همهمات من الحاضرين خلاصتها أنهم قتلوا الراقصة، على أثر ذلك تتوقف الموسيقى.

خامسًا: تبدأ هذه التمثيلية فى أحد شوارع الجيزة بالقرب من جامعة القاهرة، صوت دقات ساعة الجامعة، صوت سيارة تسير بسرعة جنونية، صوت موتور السيارة يؤكد ازدياد السرعة، وفجأة نسمع صوت فرملة شديدة جدًا، يصاحبها صوت صرخة لسيدة مع صوت ارتطام جسدها على الأرض. ثم نسمع صوت سارينة سيارة بوليس النجدة تقترب من المكان، ثم صوت فرملة عادية لسيارة بوليس النجدة، وصوت سارينة سيارة الإسعاف يقترب، يقترب جدًا، صوت فرملة سيارة الإسعاف.

وباللقاء نظرة سريعة على المقدمات الخمس السابقة نجد فى المثال الأول أن التمثيلية بدأت بشجار زوج مع زوجته، أى بالحوار فقط، ومن كلمات الحوار ندرك أن هذا الشجار مستمر كل يوم، وأن حياة الزوج أصبحت جحيم، والزوجة تطلب الطلاق، ولكنه يرفض ويهددها بأنه سيتزوج عليها ويتركها هكذا، والمستمع هنا سيحاول أن يستمع للجزء الباقى من التمثيلية لمجرد أن يعرف هل سيتزوج

عليها فعلا ويتركها مثل «المنزل الوقف» أم هذا تهديد فقط ؟ وإذا تزوج عليها، ماذا سيكون دورها هي ؟ وتساؤلات كثيرة ستدفع المستمع للاستماع لباقي التمثيلية للوقوف على أحداثها، وللوصول إلى إجابات الأسئلة التي أثارها المقدمة في ذهنه.

وفي المثال الثاني ثم استخدام الحوار مع الموسيقى في المقدمة. فعندما يسمع المستمع موسيقى «زفة العروسة» كخلفية لحوار الشابة، يدرك أن هذه الشابة لها آمال عريضة معلقة بالزواج، ثم بعد ذلك يسمع الموسيقى وحدها كنهاية للمسمع القصير بعد أن يقول لها الشاب: (قريب يا حبيبتي.. قريب) فهنا ستبدأ الأسئلة تثار في ذهن المستمع أيضاً، هل هذه هي الزفة الحقيقية أم مجرد تخيل لإحدى الشخصيتين ؟ وإذا كانت الزفة حقيقية، فما مصير هذا الزواج الذي يعارضه أهل الشابة ؟ وهل ستتحقق السعادة التي ينشدها كما يدل حوارها على ذلك ؟ أم أنها يحلمان بسعادة لن تتحقق وستفشل تلك الزيجة ؟... إلخ. وأيضاً من أجل أن يرضى المستمع ذاته، وللبحث عن إجابات لتلك الأسئلة وغيرها، سيحاول جاهداً أن يستمع لباقي الأحداث عساه أن يجد ضالته التي ينشدها.

وفي المثال الثالث تم استخدام الحوار والمؤثرات الصوتية، فنجد أن التمثيلية تبدأ بصوت صفارة قطار لتوحى للمستمع بأن هذا المكان محطة سكة حديد، وخصوصاً عندما يسمع الحديث الذي يدور بين الرجلين، ويدرك المستمع من الحديث أن الرجلين ينتظران قدوم

رجل ثالث في هذا القطار، وإن لم يحضر هذا الرجل الثالث سيقع على بيته الخراب. ثم يسمع بعد ذلك صوت القطار وهو يتوقف في المحطة مع أصوات إركاب والباعة الجائلين والحمالين. وهنا أيضاً ستثار عدة أسئلة في ذهن المستمع، هل سيحضر الرجل في هذا القطار أم لا؟ وما هو نوع الخراب الذي سيحل بمنزله إذا لم يحضر؟ وما علاقة هذا الرجل بالشخصيتين؟ وماذا ينتظران منه؟ وأسئلة أخرى كثيرة، وفضول المستمع سيجعله يحاول أن يعثر على إجابات لهذه الأسئلة باستماعه لباقي المسمع، وكذلك المسامع التالية إذا استطاع الكاتب أن يجذب انتباهه.

أما في المثال الرابع فتم استخدام الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية معاً من خلال المقطوعة الموسيقية الراقصة في بداية المسمع، ثم ندرك من حوار الرجلين بأن الراقصة التي ترقص على المقطوعة الموسيقية ترقص اليوم ببراعة فائقة، لأن هذه هي آخر ليلة سترقص فيها في حياتها، جملة معناها مصبوغ بصبغة الموت أو النهاية، وخصوصاً عندما يتوج هذا المعنى بصوت طلقات الرصاص التي على أثرها تسقط الراقصة قتيلة، ثم بعد ذلك نسمع صرخة مكتومة من الراقصة مع همهمات الحاضرين التي من خلالها ندرك أن الراقصة قد قتلت. وهنا أيضاً وهذه البداية التي تم فيها استخدام الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية معاً، ستجعل المستمع متشوقاً إلى معرفة لماذا قتلت هذه الراقصة؟ ومن القاتل؟

واستفسارات أخرى، ومن أجل ذلك سيحاول أن يقنع نفسه بالاستمرار في الاستماع إلى باقى التمثيلية حتى يرضى فضوله، هذا الفضول أثارته المقدمة.

ولكن المثال الخامس مختلف عن الأمثلة الأربعة السابقة، حيث إنه ينقصه الحوار، وقد تم استخدام المؤثرات الصوتية فقط. فنحن نسمع صوت دقات ساعة الجامعة، ثم صوت سيارة تسير بسرعة شديدة، ثم صوت فرملة السيارة، يصاحبها صوت صرخة لسيدة مع صوت ارتطام جسدها على الأرض، ومن خلال المؤثرات الصوتية السابقة ندرك أن تلك السيارة قد صدمت هذه السيدة. ثم بعد ذلك نسمع صوت سارينة سيارة النجدة وهى تقترب من مكان الحادث، ثم صوت فرملة سيارة النجدة، وهنا المستمع سيدرك أن سيارة النجدة قد حضرت لمعاينة الحادث، ثم يسمع صوت سارينة سيارة الإسعاف تقترب، ثم صوت فرملة سيارة الإسعاف. وعلى الفور سيحاول المستمع أن يعرف هل السيدة ماتت أم لا؟ ومن هى؟ ومن هو سائق السيارة التى صدمتها؟ هل يعرفها وكان يقصد صدمها؟ أم أنه لا يعرفها والحادث غير مدبر؟ وأسئلة أخرى كثيرة. ومن أجل أن يعرف المستمع إجابة هذه الأسئلة سيتابع الاستماع لباقى التمثيلية عسى أن يجد فيها غايته.

وهكذا نجد أن مقدمة التمثيلية الإذاعية لا بد أن تفتح آفاقاً للتساؤل أمام المستمع، وتمده بالخيط الأول للوصول به إلى الموضوع.

وعلى هذا نجد أن مقدمة التمثيلية الإذاعية لها أثرها الكبير على التمثيلية كلها، فإن أثارت المستمع وشجعتة على الاستماع إليها أقبل عليها، وإن لم يجد فيها غايته أعرض عن السماع. ولذلك يجب أن يحشد الكاتب الإذاعي إمكاناته في المقدمة من أجل أن يثير انتباه المستمع، ومتى انتبه المستمع وأنصت تحقق الهدف من التمثيلية بوصول الموضوع أو الفكرة أو الرأي الذي تحمله إلى المستمع.

التمهيد:

والتمهيد، أو العرض، أو كما يعرف باسم (مرحلة زرع المعلومات) .يجيء بعد المقدمة. وفيه يقوم الكاتب بتعريف المستمع بمكان وزمان التمثيلية، ليعرف أين تدور الأحداث على وجه التحديد، ومتى حدث ذلك. وكذلك التعريف بالشخصيات التي ستعاصر الأحداث، والظروف المحيطة بهذه الشخصيات. كل ذلك يجب أن يتم في خلال مدة وجيزة حتى لا يصاب المستمع بالملل، فنحن إذا عدنا إلى مسرح نجيب الريحاني وعلى الكسار، سنجد أن مرحلة العرض هذه في أحيان كثيرة تستغرق الفصل الأول بأكمله، الخادم مثلاً يتكلم مع السائق الخاص بالباشا، ومن خلال حديثها يدرك المشاهد من هما، وعند من يعملان، وما هي الظروف المحيطة بمن يعملان عنده، وأشياء أخرى كثيرة. ثم بعد ذلك يشاهد المتفرج الباشا، فيدرك أن هذا الباشا هو الذي كان الحديث يدور حوله قبل

ظهوره على المسرح. وهكذا مع باقى الشخصيات.
ولكن أن تطول مرحلة العرض أو زرع المعلومات لهذه الدرجة
فى الإذاعة ستجعل المستمع ينصرف عن الاستماع للعمل الذى
يذاع. ولذلك يجب ألا تطول هذه المرحلة بشكل يدعو إلى ملل
المستمع وانصرافه عن العمل^(١).

وفى المسلسل الإذاعى الذى يتكون من أكثر من حلقة، سواء
خماسية، أو سباعية، أو مسلسلاً يومياً لنصف شهر، أو لشهر كامل،
أو أكثر. يجب أن تنتهى مرحلة العرض فى الحلقة الأولى، حيث من
الأفضل أن تنتهى الحلقة الأولى والمستمع يتساءل: ماذا سيتم بعد
ذلك؟ بدلاً من أن تنتهى الحلقة الأولى فى عملية العرض فقط دون
إثارة المستمع.

ومرحلة العرض هذه تختلف طرقها من مؤلف لآخر، ومن
موضوع لآخر، فكل مؤلف له طريقته الخاصة فى عرض المعلومات
عن الشخصيات والزمان والمكان. وكذلك طبيعة الموضوع نفسه
تفرض طرقاً خاصة لهذا العرض، والمؤلف الجيد الذى يستطيع أن
يهضم موضوعه جيداً، ويقدم له، ويعرض المعلومات الخاصة
بالشخصيات والزمان والمكان بطريقة غير مباشرة، أى لا بد

(١) كتاب (التمثيلية الإذاعية) ص ٦٣، كتاب (التمثيلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها)

ألا يدرك المستمع أن المقصود بهذا الجزء من التمثيلية هو التعريف بشيء معين، بل يجب أن يكون ذلك في سياق الموضوع، وأن طبيعة الحدث هي التي أدت إلى العرض، وليس العرض مقحماً لمجرد تعريف المستمع. وهذه ملاحظة يجب أن يلاحظها كل من يكتب سواء للإذاعة أو لأي وسيلة أخرى.

وبعد أن يكون المستمع قد تعرف على الشخصيات والمكان والزمان لابد أن تهيئه العقدة. والمؤلف الإذاعي لابد أن يسير بالمستمع إلى عرض الموضوع عرضاً يوافق طبيعة المادة الدرامية من ناحية، ومن ناحية أخرى طبيعة الإذاعة نفسها. فالمسرحية عبارة عن عدد من الفصول أو المشاهد أو اللوحات، والفيلم عبارة عن مجموعة من اللقطات داخل الفصول والمشاهد، وكذلك التليفزيون عبارة عن مجموعة من اللقطات داخل المشاهد. أما التمثيلية الإذاعية فهي عبارة عن مجموعة من المسامع، ويجب على الكاتب أن يعرض موضوعه في مسامع متعددة جذابة، تجعل المستمع متلهفاً متشوقاً لمعرفة ما سيحدث في المسامع المقبلة، فيجعله ذلك يواصل الاستماع إلى التمثيلية.

العقدة:

ويمكن القول بأن العقدة في التمثيلية الإذاعية هي «عرض

للصراع»^(١). ولا بد أن تحتوى العقدة في كل عمل على شخصية البطل، تلك الشخصية التي تستدر عطفنا طوال مدة التمثيلية، ونتمنى لها أن تفوز في النهاية، وتنتصر على خصومها.

ثم على من تنتصر شخصية البطل؟ لا بد أن يكون المهزم هو الخصم، أو الشخصية المضادة للبطل (انظر الشخصية في المسرحية)، وعلى هذا لا بد من وجود تلك الشخصية الأخرى، أو الخصم، أو الشخصية المضادة، أو الوغد. إلا أن بعض الكتاب يرفضون التقيد برسم شخصية البطل، وكذلك الخصم، ويفضلون أن تكون الشخصيات في أعمالهم متشابهة، دون تباين أو تضاد يذكر. ومن هنا فالمستمع لا يكره شخصية من الشخصيات، ونتيجة لذلك ينعدم الصراع في العمل ويهبط مستواه العام.

ومن المعروف أن المستمع حينما ينحاز لشخصية من الشخصيات، ويقف بجانبها وجدانياً، ويتمنى لها تحقيق أهدافها ومآربها، وانتصارها على خصمها، عندئذ يحدث الصراع بين البطل والخصم بالمعنى المبسط.

فبعد أن تنتهى مرحلة التمهيد أو زرع المعلومات تبدأ «نقطة الهجوم» أو كما تسمى في أحيان أخرى مرحلة الهجوم على الصراع. وفي هذه المرحلة يجب أن يشعر المستمع بالتقاء طرفي الصراع،

(١) كتاب (التمثيلية الإذاعية) ص ٧.

ونشوء الصراع يجعل المستمع يتساءل: ماذا؟ وبعد؟ بحيث يصل هذا الصراع إلى أزمة تصل إلى قمة ثانوية تؤدي إلى أزمت أخرى بشكل متصاعد، بحيث تكون كل أزمة وكل ذروة ثانوية كاللينة، ويؤدي تراكم اللينات فوق بعضها إلى تصاعد البناء حتى نصل إلى الذروة.

والذروة بمثابة المرحلة الأخيرة من مراحل بناء التمثيلية، تلك المرحلة التي لا يعقبها سوى مرحلة التتوير أو الحل. ويفضل أن يكون الحل بشكل قاطع وسريع، حتى لا تصبح الذروة هابطة المستوى، ويكون ذلك من النقاط التي تعيب العمل، لأنه في هذه الحالة ينتهي بما نسميه «الأنتى كلايماكس Anti Climax». وقد تعرضنا من قبل لموضوع الصراع والذروة في الفصل الخاص بالحبكة في المسرح.

ويحدث في التمثيلية الإذاعية مثلما يحدث في المسرح والسينما والتلفزيون، من أن الأحداث تفضى إلى نتيجة محتومة، وكل صراع لابد أن يكون نتيجة لصراع قبله، وبالضرورة يؤدي إلى صراع أقوى وأكثر تعقيداً من سابقه، ونتيجة لذلك تتحرك التمثيلية مدفوعة إلى الأمام، فالصراع هو «علامة النمو والحركة في كل عمل درامي»^(١).

(١) كتاب (التمثيلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها) ص ٢٢٣.

والصراع هو «مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامى، فعندما يصطدم البطل بعقبة كأداء يأخذ فى منازلتها»^(١). والصراع كما ذكرت من قبل (ساكن، واثب، صاعد، ومرهص)، وبغض النظر عن هذه التقسيمات، فالصراع قد يكون بين الإنسان ونفسه، أو بين الإنسان والإنسان، أو بين الإنسان والطبيعة، أو بين الأفكار المتعارضة، أو الفلسفات، أو الآراء الاجتماعية أو بين الإنسان وقوى غيبية كالقدر والآلهة^(٢).

والكاتب الإذاعى عليه أن يتجنب أنواع الصراع الدرامى الثلاثة الأولى: (الساكن، الواثب، والصاعد المتنوع فى بطنه) وعليه أن يقترب كلما استطاع من النوع الرابع، وهو «الصراع المرهص أو الصراع الدال من طرف خفى على ما ينتظر حدوثه»^(٣) ففى هذا النوع من الصراع كل حدث يمهد للآخر، ويمسك بالمستمع ويعدّه بما كان يتوقعه أو ينتظر حدوثه من أحداث، حيث إن المستمع الإذاعة يتقبل الحادثة فى التمثيلية إذا كان لها من الأسباب والدوافع الصادقة المحركة لها، والتى تكون بمثابة المبرر المنطقى لهذه الحادثة، وليست

(١) كتاب (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) ص ١٩٠.

(٢) كتاب (التمثيلية الإذاعية) ص ٧٣، وكتاب (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية)

ص ١٩١.

(٣) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٢٤٢.

الحادثة واقعة لمجرد أن المؤلف أراد تعقيد العقدة في هذا المسمع مثلاً. فالأحداث التي ليست لها دوافع أو مبررات، أى ليست حتمية. لا تعتبر أحداثاً درامية، فمثلاً وفاة الخصم في النهاية فجأة دون أى تقديم أو مبرر معين من أجل أن يستريح البطل وتحل عقده، وما إلى ذلك من أمثلة، كلها أمثلة يجب على الكاتب الإذاعى أن يعرف مقدار ضررها الزائد بالنسبة للأعمال الدرامية، ليتجنب إصابة عمله بهذا الضرر، والوقوع في خطأ وقع فيه كتاب كثيرون لمجرد أنهم عاجزون عن النهوض بالأحداث والسير بها في الطريق السليم.

ومن أجل أن يظل المستمع متابعاً للتمثيلية حتى النهاية، لا بد أن يظل قلقاً متشوقاً ومتربحاً لنتيجة الحدث دائماً، لذلك لا بد أن تظل بعض الحقائق مجهولة بالنسبة له، غير واضحة المعالم بالقدر الذى يجعل من عنصر التشويق حافزاً للمستمع للاستمرار في متابعة التمثيلية.

وفي حالة غياب البطل أو خصمه من أحد المسامع، من الضروري أن يستمر الحدث في التطور وألا يتوقف، فالجمهور يريد أن يعرف ما يدور بذهن البطل، وما أعده من خطوات للمستقبل، أو ما وقع له من أحداث لا يدركها المستمع، وهنا لا بد من وجود شخصية متعاطفة مع شخصية البطل، تؤدي هذا الدور، وتنقل للمستمعين ما ترغب وتنتظر من أخبار حول البطل. وكذلك

شخصية الخصم أو الشخصية المضادة للبطل، أيضاً من الأفضل وجود شخصية تابعة لها، تجعل المستمع على علم بخطط الخصم وأفعاله. وهكذا نجد أن شخصيتي صديق البطل وتابع الخصم، تجعلان من استمرار العقدة أمراً ممكناً في حالة غياب القوتين المتصارعتين عن سماع المستمع.

كما أن هناك عنصراً آخر من عناصر بناء العقدة، وهو الشخصيات الثانوية، أو الشخصيات المساعدة، تلك الشخصيات قد تكون لها صلة مباشرة بالصراع، أو لا تكون لها أية صلة. وفي الحالة الثانية يكون وجودها لمجرد إلقاء الضوء على مكان أو زمان الصراع، أو تفسير بعض الأحداث التي تصادف الشخصيات الرئيسية. وعموماً، تعتبر الشخصيات الثانوية بمثابة خلفية لتحديد المناظر (المسموعة) والمكان والزمان الذي يدور فيها الصراع. وبعد أن يحدد المؤلف شخصياته الرئيسية، وشخصياته المساعدة (الثانوية)، وبعد أن يحدد الأمكنة، والأزمنة، والموضوع الذي سيكتب فيه، وبعد أن يرسم خيوطاً رئيسية لسير الأحداث في التمثيلية على الورق، يبدأ فيما يسمى بعملية التقطيع.

والتقطيع عبارة عن تخطيط لكيفية كتابة التمثيلية الإذاعية بشكل متتابع في مسمع تلو الآخر، بحيث يشتمل المسمع الأول على عملية التمهيد، أو زرع المعلومات، ونقطة الهجوم على الصراع في أقرب مسمع بعد ذلك.

وبعد المسمع الأول، لا يجب الانتقال إلى المسمع الثاني إلا إذا كانت هناك ضرورة للانتقال الزماني أو المكاني أو كليهما، وهذا الانتقال يكون بنقلة موسيقية أو بمؤثر صوتي، أو بطريقة التلاشي أو الاختفاء والظهور التدريجي، أي اختفاء تدريجي للجملة الأخيرة من المسمع الأول، وظهور تدريجي للجملة الأولى من المسمع الثاني - سيتم شرح ذلك في الباب الثالث من الجزء الثاني - ثم تتوالى المسامع، مع مراعاة كيفية الانتقال من مسمع لآخر، بالإضافة إلى مراعاة المؤثرات الدرامية الخمسة - موجودة في نهاية هذا الفصل - والبناء العام للتمثيلية ككل.

ثم بعد ذلك يبدأ في الكتابة عن طريق التمهيد للأحداث والشخصيات (زرع المعلومات)، ويجب هنا أن نعرف أن عملية التمهيد ليست فقط في أول التمثيلية أو المسلسل، فيجب أن يتم التمهيد لأي شخصية جديدة، أو لأي حدث سيحدث، أو لأي شيء آخر، حتى تبدو الأحداث والأفعال منطقية دون أي افتعال. ثم لا بد من التعجيل بنقطة الهجوم من أجل إثارة تساؤلات المستمع عن مصير الشخصيات وما سيدور من أحداث.

ويجب أن يحدد الكاتب المواقف التي سيتواجه فيها الخصمان معاً، والمواقف التي لا يتواجهان فيها. وبعد أن يكون الكاتب قد قسم موضوعه إلى مسامع، وانتقل من مسمع لآخر انتقالاً حتمياً نتيجة لتغير الزمان أو المكان أو الأحداث، سواء بدخول أو خروج

شخصية، أو غير ذلك، بعدها، أى بعد أن تجمعت لدى الكاتب الفكرة، وتقسيمات موضوعه إلى مسموع، والأمكنة والأزمنة الخاصة بكل مسموع، والشخصيات الأساسية والثانوية، والخيوط الرئيسية لسير الأحداث وتطورها، يبدأ فى عملية تعقيد الصراع عن طريق إكسابه بعض الغموض من أجل أن يظل المستمع متشوقاً طوال التمثيلية، مع ملاحظة أن يجعل كفتى الصراع، أو قوى الصراع المتعارضتين فى حالة تغير من أجل استمرار الصراع، فمثلاً إذا كان البطل مسيطراً على الموقف فى أكثر من مسموع، فمن الأفضل أن يلجأ المؤلف بعد ذلك إلى إرجاح كفة الخصم، ويجعله مسيطراً على الموقف بعد ذلك لكى يبدو للمستمع أن الأمور ستتقلب ضد البطل، لتزداد لهفته على معرفة المزيد من الأحداث، وهل ستستمر السيطرة للخصم هكذا أم لا، ثم بعد ذلك لا مانع من إعادة سيطرة البطل مرة أخرى. والغرض من ذلك أن يكون هناك صراع دائم طوال التمثيلية، سواء كانت سهرة، أو مسلسل. فإذا كانت إحدى قوى الصراع ضعيفة لا يكون هناك صراع، بل من المحتم أن القوى هو الذى سيتغلب فى هذه الحالة، فليس من المعقول أن نجد رجلاً يتشاجر مع طفل وأتوقع أن يفوز الطفل، ففى هذا ضرب من الجنون، فالرجل هو الفائز دون جدال، أما إذا كان رجل أمام رجل وكل منهما فى نفس وزن الآخر وقوته، فمن الصعب تحديد من منها سيفوز، لأن ذلك سيعود إلى حرفية وبراعة كل منهما فى صراعه ضد

الآخر، ومعرفة كل منها لنقاط الضعف والقوة في خصمه، وتكون نتيجة الصراع هي فوز إحدى القوتين المتصارعتين، لأنها استطاعت التغلب على القوة الأخرى، وإلى هي في مستواها نفسه.

هذا مثال بسيط للصراع، فلا بد أن يراعى الكاتب ذلك، حيث إن الملاكين في جولة ملاكمة كل منها يضرب الآخر إلى أن يسقط أحدهما، وهذا هو المطلوب في العمل الدرامي، أى أن البطل لا يمكن أن يكون قادرًا على الانتصار طوال مسامع التمثيلية، فلا بد من وضعه في لحظات حرجية ينهزم في بدايتها وتكون السيطرة لخصمه، إلى أن يكشف كيف يتعامل مع هذا الخصم فينتصر عليه مرة أخرى، وهكذا يستمر الصراع.

ويجب أن يراعى الكاتب الإذاعي أنه من الواجب عليه أن يظل ماسكًا دفة السيطرة في تحريك الشخصيات في الصراع، أو بمعنى آخر استمرارية تقديم معلومات جديدة للمستمعين في كل مسمع، تؤدي إلى تطوير الحدث، وكذلك الاستفادة من عملية إضافة شخصيات جديدة، وجعل دخول هذه الشخصيات غير مجانى، أى أن يؤثر دخول هذه الشخصيات في خط سير الأحداث والمواقف من أجل أن تتطور وتزداد تعقيدًا، بالإضافة إلى أن الشخصيات الأساسية لا بد أن تكون بمثابة المحور الرئيسى لخط سير الأحداث في التمثيلية، سهرة كانت أم مسلسل، ويجب أن يراعى المؤلف أن أى

تغيير في ميزان قوتي الصراع لا بد أن يكون منفذًا بدقة وعناية. حتى يصدق المستمع ويقتنع به، وإلا لا يثير فضوله ويشعر أن المؤلف يضحك عليه، فيعرض عن السماع ويغلق جهازه.

وبعد أن يعمل الكاتب على تعقيد الصراع والخوض في عدة أزمت، سيصل إلى الذروة الرئيسية أو الذروة الكبرى، والتي عندها تتأزم كل الأمور في التمثيلية، وهنا يجد الكاتب نفسه مشغولاً في البحث عن حل لتلك العقدة التي استمر في زيادة تعقيدها طوال التمثيلية، والحل لا بد أن يكون ملازمًا للذروة، أى يكون هناك فاصل، أى أن الحل أو التتوير لا بد أن يكون بشكل قاطع، وليس منحنيًا أو متدرجًا، فالتمثيلية عندما تصل إلى الذروة في العقدة لا بد أن تنكشف الأمور وتتضح بعد ذلك مباشرة دون تردد في حالة ما إذا كان الكاتب سيعرض الحل. أما إذا كان سيترك النهاية مفتوحة دون وضع حلول، فله أن يفعل ما يشاء. ولكن ليس أى موضوع يمكن أن ينبيه الكاتب دون أن يتعرض لحل معين، فهناك موضوعات بطبيعتها تحتاج إلى رأى أو وجهة نظر أو وضع حد للخلاف فيها، وهناك موضوعات من الأفضل أن تُترك مفتوحة النهاية، لكى يكون هناك إعمال للفكر بالنسبة للمستمع. وإذا كانت التمثيلية ستنتهى بالحل - وهذا فى الغالب ما يتم، وقد تعود المستمع على ذلك لأن كل ما يسمعه يفرض عليه نهايات معينة من خلال وجهات نظر المؤلفين - فلا بد كما قلت أن يكون الحل سريعًا قصيرًا قريبًا من

أقصى العقدة، حتى تزداد التمثيلية نجاحًا، ولا تكون ذات قمة متميعة، أو بلا قيعة.

أما بالنسبة للأعمال الإذاعية التي تزيد عن حلقة واحدة، مثل الخماسية، السباعية، أو المسلسل الشهري مثلاً، فكتابتها تختلف إلى حد ما عن كتابة تمثيلية السهرة مثلاً، لأن المؤلف الإذاعي هنا بعد أن يرسم شخصياته ويحدد خيوطها يجب عليه أن يواكبها من الحلقة الأولى إلى الحلقة الأخيرة، يطورها درامياً من حلقة إلى أخرى، إلى أن تصل إلى ذروة التأزم ثم الانتهاء.

ويجب أن يراعى أن المسلسل به عقدتان، عقدة أساسية كبرى، لا بد من حلها في نهاية المسلسل كله، أى في نهاية الحلقة الأخيرة، وعقدة أخرى تدور في فلك العقدة الكبرى، وهذه العقدة الثانية يتم تقسيمها إلى عقد فرعية بعدد حلقات المسلسل، أى أنه لا بد أن تنتهى كل حلقة بجزء من العقدة الثانية، أو بعقدة فرعية من العقدة الثانية، لكي تنتهى كل حلقة بالتشويق لجذب انتباه المستمع وجعله منتظراً لاستماع الحلقة التالية، وتشوقه إلى استمراره في متابعة الحلقات.

والكاتب الإذاعي عليه مراعاة أن بناء العقدة هو بمثابة النفخ في الأحداث كي تصبح نابضة حية، تتحرك خلالها الشخصيات، وتر بصراعها إلى أن تصل التمثيلية إلى النهاية التي تحددها حتمية الأحداث وتسلسلها المنطقي، وأن النهاية هذه هي النتيجة الطبيعية

والحتمية لكل أحداث التمثيلية منذ البداية حتى النهاية. في هذه الحالة يكون الكاتب الإذاعي قد نجح في تقديم عمل درامى جيد لكل المستمعين.

التمثيلية الإذاعية والمؤثرات الدرامية:

يمكن القول بأن المؤثرات الدرامية خمسة وهى تختلف عن المؤثرات الصوتية، وهى:

١ - التشويق :

ويتم استخدامه فى التمثيلية الإذاعية بكثرة، وهو يعتمد على إثارة نزعتى الخوف والأمل فى نفس المستمع، ولا يتأتى ذلك إلا إذا وضع المؤلف بطله الذى يتعاطف معه المستمع فى موقف حرج يستثير خوف المستمع عليه، بل ويمسك قلبه خوفاً على مصير البطل، ويبحث فى صدره الأمل فى نجاته من هذا الخطر الذى يهدد به، ويجب أن يكون الاستخدام مؤكداً للحدث الدرامى.

واستخدامات التشويق كثيرة جداً، ولا يمكن حصرها طبعاً لأنها تتبع من الأحداث، ولكنى سأحاول أن أذكر مثلاً بسيطاً.

تمثيلية بها زوج وزوجته يعيشان فى سعادة غامرة، والمؤلف جعل المستمع يتعاطف مع الزوجة لأنها البطلة. ومن أبعاد شخصية الزوج أنه غيور جداً، يمكن أن يقتل فى سبيل حبه لزوجته وشرف منزله،

والمستمع يدرك أن الزوجة لها شقيق تعطف عليه لظروف خاصة، ولا يعرف الزوج عنه شيئاً. وهذا الشقيق يتردد على شقيقته (الزوجة) كثيراً كي يأخذ منها ما تجود به نفسها عليه. ثم يعلم الزوج من الجيران أن هناك رجلاً يتردد على شقيقته في حالة غيابه، فيجن الزوج لهذا الكلام، ويمرور الأيام يزداد جنانه، ويقرر أن يكشف عن هذا الرجل وينتقم منه ومن زوجته. وفي مسمع من المسمع نجد الشقيق مع شقيقته يتحدثان في شقتها، وفي المسمع التالى نجد الزوج فى الشارع وأحد الجيران يؤكد له أنه رأى الرجل يدخل شقيقته منذ لحظات، وهنا يؤكد الزوج أن لحظة الانتقام من الزوجة الخائنة التى خدعته وتظاهرت بحبه طوال هذه السنين التى مضت قد حانت الآن، فيصعد فى السلم، وفى المسمع الذى يلى ذلك نجد الزوجة مع شقيقها، وفجأة تسمع صوت باب الشقة وهو يفتح، فالزوج فتحه دون أن يدق الجرس من أجل أن يكشف الخيانة بنفسه، وعندما يرى الرجل مع زوجته يقرر قتلها، فينتهى المسمع عند ذلك. وقد تكون هذه النهاية جيدة لحلقة من حلقات مسلسل ما. وهنا، وفى لحظة دخول الزوج وتقريره قتل الزوجة والعشيق من وجهة نظره، سيتحقق مؤثر الخوف لدى المستمع على مصير الزوجة، لأنه يعلم أن هذا العشيق ليس إلا شقيقها، وأنها بريئة من التهمة، وفى الوقت نفسه سيجيش بصدرة الأمل فى نجاتها من هذا الموقف المخرج.

٢ - المفاجأة:

وهي وقوع حدث لا يتوقعه المستمع، بشرط أن تكون هناك منطقية لوقوع هذا الحدث، وإلا تحولت المفاجأة إلى مجرد مصادفة فالمصادفة غير المفاجأة، لأن الصدفة غير مستحبة في الأعمال الدرامية، بل إنها مرفوضة، وكثيراً ما نجد المستمعين يقولون على موقف معين في التمثيلية «المخرج عايز كدا» وهذا يعود إلى أن الحدث غير مقبول وغير منطقي وليس نابعاً من الأحداث التي سبقته، ويمكن أن نتجاوز في القول ونقول إن المفاجأة هي «مصادفة منطقية أو ممنطقية» وكثيراً ما نجد مثلاً عضواً في عصابة، وفي النهاية نكتشف أنه ضابط بوليس، واكتشاف المستمع لشخصية فرد العصابة على أنه ضابط بوليس ممكن، ولكن بشرط أن يكون الموقف يحتمل ذلك، ومن الأفضل أن تتم عملية تهديد أو زرع معلومات مسبقة، بسيطة وبطريقة غير مباشرة، من أجل أن يكون هذا الاكتشاف بمثابة مفاجأة، وليس مصادفة غير منطقية «مرفوضة».

وفي بعض الأعمال الدرامية يبدأ العمل بمصادفة، كأن يلتقي رجل بامرأة لم يرها منذ سنوات طويلة في قطار مثلاً، ثم تستمر باقي الأحداث في التسلسل، هذا جائز ومقبول كبداية، ولكن يجب ألا تتكرر هذه المصادفة بعد ذلك، حتى لا يكون العمل قائماً على المصادفة، لأن ذلك مرفوض درامياً.

٣ - السخرية الدرامية:

وهي مؤثر درامى يستخدم بكثرة فى الأعمال الدرامية، «تراجيدية أو كوميدية»، أو أى نوع آخر، وتتحقق بأن يتم تجهيل شخصية من شخصيات العمل الدرامى بما يجرى حولها من أحداث فى التمثيلية، فى حين أن المستمع يدرك حقيقة هذه الأحداث. وهذا المؤثر فى الأعمال الكوميدية يثير الضحك جداً إذا كان استخدامه مبرراً، فمثلاً لو كان هناك شخص اسمه (هشام) تم تعيينه فى إحدى الشركات، وفى أول يوم له فى العمل يعرف زملاء مكتبه أن مدير الشركة رجل لا يعرف الضحك أبداً، وأى خطأ لأى موظف لابد من عقابه عقاباً صارماً، لأن المدير رجل حازم صارم. كل هذا يدركه المستمع، بالإضافة إلى أنه يعرف شخصية المدير من خلال صوته، عكس الموظف الجديد (هشام) الذى لا يعرف المدير، ثم يقابل (هشام) المدير فى إحدى الطرقات بالشركة، والمدير هنا لا يعرف شخصية (هشام) فيستوقفه ويسأله: «من أنت»، وهنا يبدأ (هشام) فى التعريف بنفسه لهذه الشخصية - المدير - التى لا يعرفها، ويستطرد فى الحديث بأنه موظف جديد بالشركة، وأنه يندب حظه لتعيينه فى هذا المكان، لأن مديرها رجل كشر وحازم وصارم شكله كذا وكذا وكذا... ويبدأ فى سرد الصفات الكريهة فى أى رجل.

هنا المستمع يعرف كلا الشخصيتين، أى أنه يعرف الحقيقة التى لا يعرفها (هشام) ومن هنا يضحك على تصرفات (هشام) الخاطئة مع المدير، والضحك هنا ناتج عن عنصر التفوق، لأن المستمع تفوق على (هشام) فى كونه يعرف حقيقة المدير وشخصيته عكس (هشام). وجهل (هشام) بحقيقة المدير هو الذى يؤدى إلى السخرية عند اكتشافه لشخصية المدير فى نهاية الموقف.

أما بالنسبة للأعمال التراجيدية، فالسخرية الدرامية تتحقق مثلاً فى إدراك المستمع لمعلومة تنقص البطل، إذا عرفها البطل سيتحول إلى الأفضل مثلاً أو إلى الأسوأ، ويظل يجهلها مدة طويلة، وتتعاقب الأحداث طوال فترة جهل البطل لهذه المعلومة التى يدركها المستمع، إلى أن تتكشف الحقائق، ويتم التحول المطلوب فى الشخصية طبقة للبناء الدرامى.

٤ - المقلب الدرامى:

فى البداية لا بد أن نعرف أن هناك فرق بين المقلب الدرامى والسخرية الدرامية. وإن كانت مقومات كل منها متقاربة فى بعض الحالات.

وأبسط مثال لتوضيح هذا المؤثر هو المثال المعروف للجميع، وهو تلك الصينية التى عليها كوبين من الشاي مثلاً، وفى كوب منها تم

وضع كمية من المخدر، وبدلاً من أن تشرب الضحية الكوب الذى به
المخدر، يشربه من وضع المخدر فى الكوب.
والمقلب الدرامى يساعد على تغيير اتجاه الأحداث فى العمل
بما يضيف عليها ثراءً.

٥ - الحب:

إن الحب سيبقى فى الأعمال الدرامية طالما بقى على الأرض
رجل وامرأة، وهذا يعود إلى أن طبيعة التركيبة العضوية للرجل
والمرأة تجعل كل منهما يحتاج إلى الآخر، وفى الوقت نفسه مكملًا له.

والحب فى الأعمال الدرامية من ضمن المؤثرات التى تضمن
نجاحها نجاحاً أكيداً، لأن الحب عاطفة إنسانية تخاطب قلب
الإنسان ومشاعره، لذلك فإن هذا المؤثر أكيد المفعول، لأن الحب فى
العمل الدرامى عبارة عن متنفس لعملية كبت عاطفى فى صدر كل
واحد من البشر. فالبنت مثلاً تمنى أن تكبر وتم بتجربة الحب
الرقيقة الناعمة الشاعرية التى تمر بها البطلة، ثم تتزوج وتعيش
سعيدة مثلها. والمرأة المتزوجة عندما تستمع إلى قصة حب جميلة
تمنى أن تصبح الحياة التى تعيشها مثل حياة البطلة السعيدة. حتى
كبار السن، فهم يتمسكون بما مضى من سنى الشباب، ويتمنى
الواحد منهم أن يعود لشبابه ويجب مثل البطل، ويعيش حياته سعيداً.

وليس من الضروري وجود المؤثرات الدرامية الخمسة في كل عمل درامى، ولكنه من المفضل أن يتواجد أكبر عدد منها في العمل الواحد. والأفضل أن تتواجد جميعها، أما إذا لم يتواجد أى من هذه المؤثرات يكون العمل هابطاً ليس له نكهة درامية مستساغة.

٤ - بين الحبكة والسيناريو فى التلفزيون

إن التلفزيون وسيلة تعبير مرئية، أى أنه يشبه السينما إلى حد كبير، ولذلك فإن أى عمل درامى تلفزيونى لابد أن يكتب من خلال السيناريو، حتى يساعد ذلك عملية التسجيل - سواء كان هذا العمل تمثيلية أم مسلسل أم سلسلة - ذلك التسجيل الذى يتم عن طريق تصوير مشاهد العمل الدرامى بكاميرات الفيديو الإلكترونية، عكس السينما التى تستعمل فى تصوير لقطات مشاهدها الكاميرا السينمائية التى يتم وضع شريط من «السلولويد» بداخلها لتعكس عليه الصورة.

المهم، إن كلاً من التلفزيون والسينما يستعمل الكاميرا فى تصوير اللقطات، ومن أجل هذا التصوير لابد أن يكون هناك سيناريو، لأن السيناريو وكما ذكرت من قبل هو (فيلم على ورق) بالنسبة للسينما، وكذلك التلفزيون، فالسيناريو فى التلفزيون يُعد بمثابة تمثيلية مجسدة على الورق، وعلى المخرج وباقى الفنانين محاولة

إخراج هذه التمثيلية المجسدة من على الورق لتصبح نابضة الحياة على شاشة التلفزيون.

ومن أجل ذلك لابد أن يكون هناك شرحاً وتفصيلاً على الورق من أجل أن تصبح التمثيلية مجسدة. هذا الشرح والتفصيل هو السيناريو، تماماً مثل السينما.

وإذا كنت قد ذكرت أن السيناريست السينمائي يمر بأربع مراحل قبل أن يصور المخرج الفيلم، وهى الفكرة، المعالجة، السيناريو، والسيناريو التنفيذى أو سيناريو التصوير، فإن كاتب السيناريو التلفزيونى يمر بثلاثة مراحل فقط من هذه المراحل الأربع. لأنه لا يستطيع كتابة سيناريو التصوير، لأن ذلك من مهمة المخرج التلفزيونى، وإن كان السيناريست السينمائي من واجبه أن يكتب سيناريو التصوير. ويعود ذلك إلى أن المخرج السينمائي يمكن أن يصور أية لقطة يحددها له السيناريست، وكذلك يمكنه أن يضبط الكاميرا على الزوايا المحددة فى السيناريو، لأن طبيعة الكاميرا السينمائية تعطى حرية الحركة فى أثناء التصوير، وإن كانت كاميرات الفيديو الحديثة المحمولة على الكتف تعطى حرية حركة كبيرة فى أثناء التصوير، ويمكن أن تفعل أشياء كثيرة جداً ليس بمقدور الكاميرا التلفزيونية العادية أن تفعلها. ولكن تبقى الغلبة للكاميرا السينما. وفى التلفزيون صغر حجم الاستوديوهات يؤدى فى أحيان كثيرة إلى عدم تمكن المخرج من تصوير اللقطات المحددة فى

السيناريو. وكذلك، فإن طريقة بناء الديكورات والمناظر في التلفزيون تعتبر في أحيان كثيرة عائقاً كبيراً بالنسبة للمخرج في الحد من حرية تحريك الكاميرات كيفما يريد، لأنه يكون مرتبطاً بالمساحات البسيطة المتبقية من أرضية البلاتوه ليحرك عليها كاميراته، بعد أن احتلت الديكورات والإكسسوارات المساحة الأكبر، وهذا يجعل المخرج لا يتمكن من تنفيذ اللقطات المحددة في سيناريو التصوير الذي يكتبه السيناريست. هذا بالإضافة إلى أن طبيعة بناء الديكورات نفسها في الاستوديو التلفزيوني قد تعوق - وغالباً هذا ما يحدث تنفيذ سيناريو التصوير، لأن السيناريست يضع رؤيته من خلال معالجة الموضوع، وتقطيعه إلى لقطات، دون أن يعرف المساحات الخالية من أرضية البلاتوه، ودون أن يعرف أماكن وجود - الكاميرات بين الديكورات، وكيف ستتحرك تلك الكاميرات التحرك السليم، ودون أن يعرف أماكن ديكوراتها. فهو يحدد ديكوراتها في التمثيلية دون أن يعرف أماكنها في البلاتوه. فمثلاً إذا كان لديه في التمثيلية ثمانية أماكن للتصوير (ديكورات) فإنه لا يعرف أيها سيكون بجانب الآخر أو قريباً منه، لأنه يمكن أن يتخيل وجود الديكورات بصورة تتناقض عن الصورة التي يتم بها بناء الديكورات في البلاتوه. وهذا يؤدي إلى عدم استطاعة الكاميرات التقاط اللقطات المحددة في سيناريو التصوير.

وعلى هذا الأساس فسيناريو التصوير التلفزيوني من الأفضل

أن يكون من مهام المخرج، وفي الغالب فإن المخرج لا يضع هذا السيناريو التنفيذي إلا بعد أن يتم بناء الديكورات في الاستوديو. وعلى أساس أماكن الديكورات، وأماكن الكاميرات، وإمكانة تحريكها، والأماكن التي يمكن أن يتحرك فيها الممثلون، ومن خلال إدراكه لكل ذلك، يمكن أن يحدد لقطاته النهائية التي سيصورها، مع الحركات اللازمة للكاميرات.

وليس معنى هذا أن السيناريست التلفزيوني يغفل لقطاته أو حركة الكاميرات، بل عليه أن يذكر ما يمكن أن يفيد المخرج في أثناء كتابته لسيناريو التصوير، من أجل إيضاح رؤية المؤلف في العمل، ومحاولة تجسيدها، وياحبذا لو تلاقت رؤية السيناريست مع رؤية المخرج، فإن هذا سيجعل العمل يخطو خطوات وخطوات على طريق الجودة. وللأسف الشديد هذا لا نجده إلا نادراً في الأعمال التلفزيونية، والتي في أحيان كثيرة نجدها لا تحمل أية رؤية على الإطلاق، لا للمؤلفين، ولا للمخرجين.

والحبكة في التلفزيون مثل السينما والمسرح والإذاعة، والاختلاف كل الاختلاف في كيفية استغلال إمكانات كل وسيلة لبناء هذه الحبكة. ومن الطبيعي ألا أتعرض لكيفية بناء الحبكة، فقد تم الحديث عن ذلك من قبل، ولكن المهم أن نعرف أشكال التأليف الدرامي للتلفزيون، لأن الحبكة تختلف من شكل إلى آخر. فحبكة التمثيلية تختلف عن حبكة المسلسل، وحبكة الاثنين تختلفان عن

حبكة السلسلة. وإن كانت حبكة الحلقة الواحدة من السلسلة قريبة الشبه جداً من حبكة التمثيلية. فحبكة التمثيلية التليفزيونية سواء كانت قصيرة أو تمثيلية سهرة، مثل حبكة المسرحية تماماً، ولكن الاختلاف في طريقة المعالجة، نسبة إلى اختلاف إمكانات التليفزيون عن المسرح. وفي هذا النوع من الدراما التليفزيونية يتصاعد الحدث إلى أن يصل للذروة الرئيسية كما هو الحال في المسرحية تقريباً. أما حبكة المسلسل فتعتمد على عقدتين، عقدة كبرى يتم حلها في نهاية المسلسل، وعُقد فرعية أخرى بعدد حلقات المسلسل، بحيث تشمل كل حلقة على عقدة فرعية، هذه العقدة الفرعية تدور في إطار العقدة الرئيسية، ويتم تطور الشخصيات والصراع منذ الحلقة الأولى حتى نهاية الحلقة الأخيرة، أي أن العُقد الفرعية كلها تصب في النهاية في العقدة الرئيسية.

أما حبكة السلسلة، فتختلف عن حبكة المسلسل، لأن الأحداث في المسلسل تتطور من الحلقة الأولى إلى الحلقة الأخيرة. أما في السلسلة فكل حلقة تنتهي بنهاية أزمته، أو بحل عقدها هي وحدها، أو بمعنى أدق، كل حلقة من حلقات السلسلة بمثابة تمثيلية مستقلة، أي لها بداية ووسط ونهاية، حيث إن الحلقة الواحدة من السلسلة تعتبر عملاً درامياً كاملاً، لأن كل حلقة تبدأ ببداية جديدة ليست لها علاقة بنهاية الحلقة التي سبقتها.

والعلاقة الوحيدة التي تكون بين الحلقات هي وجود شخصية رئيسية تقوم بالبطولة في كل الحلقات، أو أن الموضوع الأساسي في كل الحلقات واحد، والاختلاف في الشخصيات التي تحاكي الموضوع في كل حلقة، أى أن الأبطال هم الذين يتغيرون والموضوع واحد، أو أن الشخصيات ثابتة والموضوع هو الذى يتغير من حلقة إلى أخرى. أما بالنسبة للتمثيلية الواحدة أو تمثيلية السهرة، فهي أفضل الأشكال الثلاثة وأسهلها للكاتب، لأنها قريبة الشبه للمسرحية من حيث البناء الدرامى. ولأن موضوعها مكثف دون تطويل.

أما المسلسل - وحلقاته قد تكون سبع حلقات، أو ثلاث عشرة حلقة، وهذا العدد لتغطية دورة تليفزيونية كاملة، لأن الدورة التليفزيونية مدتها ثلاثة شهور، أى ثلاثة عشر أسبوعاً، بمعدل حلقة أسبوعياً. وإما ست وعشرون حلقة، لتغطية دورتين، وإما ثلاثون حلقة بعدد أيام الشهر على أساس أن المسلسل يومية، وإن كانت كل المسلسلات في مصر تذاع يومياً - فإن كاتبه يجد نفسه في مأزق شديد، حيث إن المدة الزمنية لمجموع الحلقات يفوق بكثير جداً مدة تمثيلية السهرة، أو المسرحية، أو الفيلم. ولذلك فغالباً ما نجد الموضوعات التي يعالجها كتاب هذا النوع من الدراما لا تحتل المعالجة على مدى حلقات المسلسل، فنجد الكاتب منهم يلجأ إلى الحشو والتطويل والإسهاب في الحوار، والتكرار بلا معنى، والمواقف غير المبررة، وإغفال عنصر الحتمية في تسلسل المشاهد. وأحداث

لا مبرر درامى لوجودها، وشخصيات زائدة لمجرد زيادة عدة الحلقة فقط. كل ذلك من أجل أن يسد الفراغ الموجود فى زمن الحلقات، ولهذا تجيء أغلب المسلسلات مملّة بالنسبة للمشاهد.

وهناك الكثير من الكتاب يلجئون إلى حيلة الذروة الزائفة فى نهاية كل حلقة، بمعنى أن المؤلف ينهى الحلقة بنهاية وهمية زائفة كى يخدع الجمهور من أجل الاستمرار فى متابعة الحلقات، وبعد ذلك يكشف المشاهد اللعبة، بأن المؤلف ضحك عليه فى نهاية الحلقة السابقة، وهذا النوع من الذروة الوهمية يعتبر شيئاً جديداً بالنسبة للتلفزيون عن المسرح والسينما. ويلجأ إليه الكاتب التلفزيونى لعجزه عن تقديم ذروة حقيقية من خلال تطور الأحداث فى نهاية كل حلقة، وعلى هذا الأساس تكون الحبكة ضعيفة المستوى.

ولكن كيف يكتب المؤلف التلفزيونى نصه؟ أو إذا جاز لى أن أستخدم الاصطلاح الأجنبى (الاسكريبت)؟

لابد أن يدرك السيناريست التلفزيونى أن النص الذى يكتبه سيقوم بقراءته كل من المخرج، الرقيب، مصمم المناظر، مهندس الإضاءة، أخصائى الماكياج، أخصائى الاكسسوار، مدير الاستوديو، الممثلون والممثلات، ومساعدو الإخراج... إلخ كل منهم يقرأ النص ليستخلص منه المعلومات التى تخصه بأقل جهد ممكن. وهذا فى حد ذاته يشكل مسئولية كبرى تقع على عاتق الكاتب التلفزيونى، فعليه أن يضع فى نصه كل ما يهم أو يخص كل واحد فيهم. لأنهم

سيتعاونون معاً لتقديم نص تمثيلية، بمعنى أنه لا بد أن يذكر الإضافة إلى الحوار الذى يعالج به الأحداث والمواقف، والذى تنطق به الشخصيات، لا بد أن يذكر التفاصيل الأخرى.

ولكن ماهذه التفاصيل الأخرى؟
وقبل ذكر التفاصيل الأخرى، يجب أولاً أن نعرف الشكل الذى ستكتب بداخله هذه التفاصيل، أو بمعنى آخر، شكل الصفحة الواحدة من السيناريو التليفزيونى.

هناك شكلان يمكن اتباع أحدهما، الشكل الأول: طريقة العامود الواحد، أما الشكل الثانى: طريقة العامودين (١) وفى التليفزيون المصرى نجد أن الطريقة الثانية هى الأكثر شيوعاً.

ومعنى العامود الواحد، أن الكاتب يكتب بعرض الصفحة كلها، مثل كتابة المسرحية تماماً. فبعد أن تنتهى جملة حوار ما، وأراد السيناريست كتابة إرشادات خاصة، كتبها بعرض الصفحة.

أما طريقة العامودين، ففيها تنقسم الصفحة إلى نصفين بطول الورقة، أو قسمين، أو عامودين. يكتب المؤلف فى عامود منها الحوار، وأى صوت آخر سيسمعه المشاهد. وفى العامود الآخر يكتب وصف الصور وتعليمات الكاميرا، أى كل ما سيشاهده المتفرج. والعامود

(١) آرثر سوينسن (التأليف للتليفزيون)، ترجمة: إسماعيل رسلان، الناشر: الدار المصرية

الذى به الحوار وأى صوت آخر يسمى (أوديو) أما العامود الآخر والخاص بالصورة فيسمى (فيديو)^(١) وعندنا في مصر النصف الأيمن (فيديو)، والنصف الأيسر (أوديو).

وكلما ازداد المؤلف التلفزيونى خبرة، وكلما ازداد معرفة بالاستوديوهات التى يكتب لها، وبإمكانيات هذه الاستوديوهات، زادت ملاحظاته فى الجزء الخاص بالصورة (الفيديو)، وأعطى المخرج كل الإشارات الممكنة عن الكيفية التى يريد تقديم تمثيلية بها. أما الكتاب قليلى الخبرة التلفزيونية - وكثيرا ما نشاهد أعمالهم - فهم يتركون الجزء الخاص بالصورة دون أية تعليمات أو إرشادات لجهلهم بها.

وبعد أن عرفنا شكل صفحة السيناريو، ماهى التفاصيل التى يمكن أن تكتب فيها؟

إن التمثيلية التلفزيونية مثل الفيلم تماماً، تتكون من عدد من المشاهد، وكل مشهد يتكون من مجموعة من اللقطات. ولنفرض أن هناك تمثيلية ما، طبعاً بها عدد من المشاهد المفروض أن يشتمل كل مشهد من المشاهد على هذه المعلومات فى البداية.

١ - رقم المشهد مسلسلاً مع باقى المشاهد.

(١) - سيربازيل بارتيلت (تأليف التمثيلية التلفزيونية)، ترجمة عزت النصيرى، الناشر:.

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة سنة ١٩٧٠ ص ٤٣

٢ - هل المشهد داخلي أم خارجي، وهل هو نهار أو ليل.

٣ - الإشارة إلى ما إذا كان (حيًا) داخل الاستوديو، أو مصورًا

على فيلم.

٤ - إذا كان (حيًا) يجب ذكر المنظر، وإذا كان فيلمًا يجب ذكر

الموقع الذي سيتم فيه تصوير الفيلم^(١). وهذه عدة بدايات مختلفة.

المشهد الرابع: (داخلي - ليل) ستوديو (حي) حجرة مكتب

الأب:

المشهد السابع: (خارجي - نهار) (فيلم) ميدان التحرير:

المشهد التاسع: (داخلي - نهار) ستوديو (حي) المطبخ:

المشهد العاشر: (خارجي - ليل) (فيلم) برج الجزيرة:

وفي نهاية كل مشهد يجب ذكر كيفية ربطه بالمشهد الذي يليه،

كأن يذكر: قطع، مزج، اختفاء تدريجي.. وكل طريقة لها معناها

واستخدامها الخاص. فالقطع مثلاً يستخدم لربط المشاهد ببعضها في

حالة استمرار الحركة دون أي انقطاع زمني، أي أن هناك استمرار

وانسياب للحركة. أما المزج فيستخدم في ربط المشاهد التي يوجد

بينها انقطاع زمني مثلاً، ويمكن التحكم في سرعته للدلالة على الفترة

الزمنية التي انبرت، أو للدلالة على الإيقاع العام للعمل. أما

الاختفاء التدريجي فغالباً ما يستخدم في نهاية الفصول.

(١) كتاب (التأليف للتليفزيون) ص ٧٧

وبالإضافة إلى تلك المعلومات التي يبدأ بها المشهد وينتهي بها، لا بد أن يحاول الكاتب ذكر ما يجده بهم كل الفنانين بالإضافة إلى الفنانين، وعلى سبيل المثال يذكر ما إذا كان بالحجرة باب أو شباك أو سرير أو منضدة، أو أى شيء آخر، أى لا بد من ذكر كل المصورات التي لا بد من وجودها في المشهد، أى كل ما سيراه المشاهد، وكذلك يذكر تتبع الكاميرا للممثلين إذا كان ذلك ضرورياً. مع ذكر حركة الممثلين.

هذا في النصف الأيمن (فيديو). أما في النصف الأيسر (أوديو) فيذكر كلمات الحوار التي سيتفوه بها الممثلون، بالإضافة إلى المؤثرات الصوتية والموسيقى في حالة وجودها.

ولا بد أن يدرك الكاتب التلفزيوني أن طبيعة التلفزيون تحتاج لمشاهد قصيرة، لأن طول المشهد أساسى جداً، والمشاهد التلفزيونية الطويلة نقص في الكتابة، لأنها أقرب إلى المسرح، وإذا دعت الضرورة لوجود مشهد طويل نسبياً فلا بد من وجود المبرر الدرامي لذلك.

وإذا حاولنا أن نعرف الفرق بين المشهد التلفزيوني والمشهد المسرحي، فلنلق نظرة على هذا المشهد، وهو مشهد شاب يتحدث إلى خطيبته، يطلب منها أن تقابله في مكان ما.

في المسرح سيتصل الشاب بخطيبته ويتحدث معها، ثم يضع

السماعة. أما في التليفزيون فيمكن أن يصبح لدينا ثلاثة مشاهد على الأقل:

الأول: مشهد الشاب وهو يطلب الرقم، ثم يتحدث إلى خطيبته.

الثاني: مشهد خطيبته وهي تسمعه، ثم تتحدث إليه، وتوافقه على رأيه.

الثالث: مشهد الشاب وهو يشكرها لموافقته على مقابلته.

أما إذا استعملنا أية خدعة إلكترونية من خلال أجهزة الخدع، سواء الأجهزة الحديثة أو القديمة، فيمكن مثلاً تقسيم الشاشة إلى قسمين، كل قسم نجد فيه شخصية، أو طبع صورة في جزء من الشاشة، والصورة الأخرى في باقى الشاشة. بمعنى أن المشاهد يمكن أن يرى الشاب وهو يتحدث في التليفون على جزء من الشاشة، وفي الوقت نفسه تظهر صورة خطيبته على جزء آخر من الشاشة. أى طبع الصورتين في وقت واحد على الشاشة. وفي هذه الحالة لا يعتبر المشهد مشهداً واحداً، بل مشهدين مركبين. لأن الشاب تم تصويره في مكانه الخاص به وبالكاميرا الموجودة في ديكوره، وخطيبته تم تصويرها في مكان آخر، وبكاميرا أخرى. بل ويمكن عمل خدع كثيرة من خلال أجهزة الحيل الإلكترونية الحديثة، وهذا من وظيفة المخرج. إلا أن السيناريست من الأفضل أن يكون ملماً بإمكانية هذه الأجهزة.

إما إذا حاولنا أن نفرق بين بناء المشهد التليفزيوني والمشهد

السينمائي فلنلق نظرة على الجزء التالي:

لدينا امرأة مع زوجها، يتحدثان في هُول الفيلا، ثم تصعد الزوجة لإحضار معطفها من أعلى، ويجلس الزوج على أحد المقاعد في انتظار عودة زوجته، وعندما تصعد الزوجة وتفتح باب حجرتها تفاجأ بوجود قتيل داخل الحجرة، فتصرخ وتهول هابطة درجات السلم ناحية زوجها.

هذا الموقف إذا تم معالجته سينمائيًا يمكن أن يكون مشهداً واحداً. فالكاميرا تصاحب الزوجة وهي تصعد درجات السلم، ثم وهي تدخل حجرتها، ثم وهي تصرخ، ثم وهي تهبط درجات السلم مهرولة لتعود لزوجها.

أما في التليفزيون فسيتم تقسيم هذا الموقف إلى عدة مشاهد طبقاً للضرورة والإمكانات التليفزيونية. فيمكن أن يعالج تليفزيونياً على هذا الوجه:

المشهد الأول: الزوج مع زوجته، تتركه لتصعد درجات السلم لإحضار معطفها، ثم يجلس الزوج ينتظر عودتها، تستمر الكاميرا معه، يحاول أن يقطع وقته في قراءة جريدة مثلاً أو عمل أى شيء آخر.

المشهد الثاني: الزوجة وهي تدخل حجرتها في الطابق العلوى، تدخل دون أن تلاحظ وجود الجثة.

المشهد الثالث: الزوج ما زال ينتظر زوجته.

المشهد الرابع : الزوجة بعد أن أخذت معطفها، تستدير لتتحرك تجاه الباب فترى الجثة، فتصرخ بشدة.

المشهد الخامس : الزوج وهو يسمع صراخ زوجته.

المشهد السادس : الزوجة ما زالت تصرخ وتخرج مهرولة لتهبط لزوجها.

المشهد السابع : الزوج ينزعج لاستمرار صراخ زوجته، وهم بالصعود إليها، ولكنها يتقابلان على السلم.

وهكذا نجد أن مشهداً سينمائياً واحداً قد تم تقسيمه إلى عدة مشاهد تليفزيونية تبعاً لإمكانات التليفزيون الفنية، لأن الكاميرا التليفزيونية محدودة الحركة عن الكاميرا السينمائية، ولا يمكن أن تتابع الزوجة وهي تترك زوجها، ثم وهي تصعد لـحـجـرتـها، ثم وهي تدخل، ثم وهي بالداخل، ثم وهي تخرج، ثم وهي تهبط السلم عائدة لزوجها.

ولذلك يجب أن يراعى الكاتب التليفزيوني إمكانات التليفزيون حتى لا يضيع وقته وبجهوده سدى.

الموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر

١- في المسرح

إن هذه العناصر السمعية والبصرية، بمثابة عناصر تكميلية للنص المسرحي. وقد تكون سبباً في رفع القيمة الدرامية للمسرحية وتقويتها إذا ما تألفت مع فكرة النص، وقد تكون سبباً في إعاقتها والقضاء عليها، إذا كانت لا تخدم النص.

ومن أجل ذلك لا بد للكاتب المسرحي أن يحدد طبيعة المناظر التي تتطلبها مسرحيته، ونوع الموسيقى، وكذلك نوع المؤثر الصوتي. وليس معنى نوع الموسيقى هنا أن يكون المؤلف دارساً للموسيقى وأصولها وقواعدها ومقاماتها، ولكن يكفي أن يكون متذوقاً لها فقط. ويمكنه أن يفرق بين نوع وآخر، فمثلاً يمكن أن يذكر: موسيقى تدل على التوتر، حزين، أو تبعث البهجة والسرور، أو مارش عسكري، مارش جنائزي، زفة عروسة. وإن كان من الأفضل إذا كان الكاتب دارساً للموسيقى كعلم بالإضافة إلى تذوقه لها.

وبالنسبة للمؤثر الصوتي فيمكنه أن يذكر على سبيل المثال:
صوت قطار، سيارة، رياح شديدة، رعد، طلقات مدفع رشاش، أو
صوت أمواج البحر.

المهم أن يتخير الكاتب اللحظات المناسبة التي يطلب فيها وصفاً
موسيقياً أو مؤثراً صوتياً.

ولنستعرض معاً أهم خصائص استخدام الموسيقى في المسرح:

أولاً: في أغلب العروض يتم استخدام الموسيقى قبل رفع الستار
كموسيقى افتتاحية، وكثيراً ما تعطى هذه الموسيقى طبيعة الفصل
الأول والمشهد الذي ستبدأ به المسرحية.

ثانياً: يتم استخدام الموسيقى للربط بين المناظر.

ثالثاً: تستخدم موسيقى (الأغاني والمارشات والألحان) في خلفية
الشخصيات، من أجل إشباع الجو المسرحي العام.

رابعاً: يتم استخدام مؤلفات موسيقية خاصة بالعمل المسرحي،
لتدعيم مناطق الضعف التي قد تعترى العمل، وتستخدم لإثارة
خيال المشاهد، وتساعد الممثل في الوقت نفسه على اجتياز اللحظات
الحرجة في أدائه لموقف ما^(١).

(١) سليمان جميل (الموسيقى والدراما) عن مجموعة محاضرات ألقاها على طلبة السنة

الأولى، القسم العام، بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالهرم، العام الدراسي ١٩٧٥/٧٤ م.

خامساً: قد تستخدم الموسيقى للتعبير عن زمان أو مكان المشهد المسرحي. فإذا كان المشهد مثلاً يحكى عن فراعنة مصر القديمة، ويتم استخدام الموسيقى الصادرة من آلة (الهارب) التى اتصف بها العصر الفرعونى، للدلالة على زمان الأحداث. وإذا كان المشهد يدور فى بورسعيد مثلاً، ففى الغالب نجد أن الموسيقى المصاحبة تعزفها آلة (السسمية) التى اشتهرت بها مدن القناة.

سادساً: تستخدم الموسيقى لتجسيد أبعاد الشخصية المسرحية، فالإنسان الذى يحب الاستماع إلى موسيقى المزمارة البلدى، يختلف فى تكوينه دون شك عن الإنسان الذى يستمع دائماً إلى سيمفونيات بيتهوفن وباخ وتشايكوفسكى وفاجنر، وغيرهم.

هذا بالنسبة لاستخدام الموسيقى.

أما استخدام المؤثرات الصوتية فى المسرح، فهى نادراً ما تستخدم، عكس الإذاعة مثلاً، التى تعتمد اعتماداً كلياً عليها لكونها وسيلة عمياء، غير مبصرة، تعتمد على الصوت فقط. وتستخدم المؤثرات الصوتية فى المسرح للإيجاء بالواقع، ولتعميق الأثر الدرامى كلما أمكن.

ولنتقل إلى المناظر فى المسرح، ولكن، ما المنظر المسرحى؟ المنظر المسرحى هو الوحدة الفنية للعرض الذى يعطى للعمل المسرحى قيمته الجمالية والدرامية. ويهدف «إلى إظهار المعانى العميقة للمسرحية بخطوطه وألوانه.. وتكملة المسرحية وإظهار الجزء

الخفى منها.. وخلق الحياة التى تعيش فيها شخصية الممثل والتعبير عنها بطريقة فنية جميلة.. فتتكون بذلك الوحدة الفنية»^(١). ويتم تصنيعه من إطارات من الخشب والقماش أو نحوها، وتقام فوق المسرح، لتعطى شكلاً للمنظر المطلوب، على أن ترتبط إيجاءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروضة. وعلى هذا الأساس فإن المنظر المسرحى ليس فناً منفرداً بذاته، ولكنه فن متداخل مع باقى الفنون الأخرى التى تخدم النص المسرحى، مثل الموسيقى والإضاءة والتمثيل، وغير ذلك من الفنون التى تساعد فى إبراز مضامين النص^(٢).

ويمكننا أن نوجز وظائف المنظر المسرحى فى النقاط التالية:

١ - الإيجاء بالمكان والزمان: كثيراً ما يلقي المنظر الضوء على مضمون المسرحية، ليحدد لنا هل المكان فى منزل، أو قصر، أو سجن أو شارع، أو غابة، أو شاطئ بحر.. إلخ وكذلك يسهم فى تحديد زمان المسرحية، هل الأحداث تدور فى الصباح، أو المساء، هل فى الربيع، أو الشتاء.. إلخ. وكذلك هل الأحداث

(١) لويس مليكة (الديكور المسرحى) الناشر: الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة سنة ١٩٦٦م ص ٤، ٥، ٦.

(٢) انظر: المرجع السابق الفصل الثانى، كتاب «معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية» ص ١٦١.

تدور في العصر الفرعوني، أو الروماني، أو عصر ما قبل التاريخ، أو أي عصر آخر.

٢ - الإيجاء بالحالة النفسية: وهي الحالة التي يكون عليها المنظر، ليهيئ للمشاهد نفسياً لمعايشة أحداث المسرحية طبقاً لزمناها ونوعها.

٣ - الإيجاء بالجو العام: وهو الجو المهيأ فنياً لتجرى فيه أحداث المسرحية، وإما أن يكون جواً كوميدياً، أو تراجيدياً.. إلخ.

٤ - إضافة العنصر الجمالي: إننا نرى أن أي إنسان عندما يفكر في إقامة أي احتفال يفكر في إقامة بعض الزينات، ليجعل من مواد الاحتفال أكثر حيوية وبهجة. وهذه رغبة لا عيب فيها ما دامت في حدود المعقول. وأعتقد أن ذلك أدى إلى اعتبار المنظر في المسرح بمثابة خلفية جميلة للأحداث.

٥ - تحديد المساحة: إذ يحدد المنظر المساحة التي سيدور فيها التمثيل. سواء كانت كبيرة أم صغيرة.

٦ - يساعد على الحركة: يساعد الممثل في حركته على خشبة المسرح، لأنه يهيئ له الجو العام للنص، بالإضافة إلى مساعدته في الخروج والدخول من وإلى منطقة التمثيل من خلال الفتحات الموجودة في المنظر.

٧ - إخفاء ما حول منطقة التمثيل: وذلك بإخفاء جانبي المنطقة التي يتم التمثيل عليها، بالإضافة إلى خلفيتها، وذلك من أجل

تغطية الأجهزة والمعدات والآلات، وكذلك الفنيين الذين يقومون بتشغيلها، وذلك حتى لا يرى المشاهد إلا المنظر المسرحي والأحداث التي تدور أمامه^(١).

وعلى هذا الأساس يجب أن يحدد الكاتب نوع المنظر أو المناظر المطلوبة، حيث سيخدم ذلك طبيعة أحداث مسرحيته، وزمانها ومكانها.

ثم بعد ذلك إذا ذكر الكاتب المسرحي أية إكسسوارات في بداية الفصل، أو المشهد، أو المنظر، أو اللوحة، أو خلال أيهما، لا بد أن تكون هذه الإكسسوارات مستخدمة في الأحداث، وتخدم المسرحية. ولا يجب ذكر أية إكسسوارات دون أن يكون لها استخدام، وذلك ليكون وجودها مبرراً (لا مجانى).

وكذلك على الكاتب أن يحدد أنواع الملابس التي سترتديها الشخصيات، لأن العلاقة بين الملابس والشخصية أعمق مما يتصور الشخص العادي. ولا بد أن تكون الملابس هي الأخرى موحية بعصر المسرحية، وملائمة لتكوين الشخصيات وأبعادها، وكذلك مناسبة للموضوع نفسه.

(١) انظر كتاب (المدخل إلى الفنون المسرحية) ٢٣١ - ٢٣٧.

٢ - فى السىنها

الموسيقى والمؤثرات الصوتية فى الفيلفم تعتبر من الأصوات التى تصاحب الفيلفم، والأصوات فى الفيلفم تنقسم إلى قسمين أساسيين:

أولاً: الأصوات الطبيعية: وهذه الأصوات يمكن إدراكها فى الطبيعة ذاتها، مثل أصوات الرياح، الرعد، المطر، الأمواج، الماء الجارى، تغريد الطيور، وصراخ الحيوانات المختلفة، وما إلى ذلك من أصوات فى الطبيعة.

ثانياً: الأصوات البشرية: وهى تلك الأصوات التى يصدرها البشر، أو التى يشارك البشر فى صنعها، وعلى سبيل المثال:

(أ) الكلمات الصوتية: وهى كلمات الحوار التى تصاحب الصورة، وصوت الكلمات، يكون جزءاً أصلياً من الجو الحقيقى للفيلفم.

(ب) أصوات الآلات الميكانيكية: مثل أصوات الآلات، السيارات، الطائرات، السفن، القطارات، الضوضاء فى الشوارع، وباقى الأجهزة.. إلخ.

(جـ) الموسيقى: وهى عنصر صوتى يصنعه الفرد بنفسه،

والموسيقى فى الفيلٲ (١)، إما أن تكون موسيقى تصويرية، أى أنها تصاحب تصوير الشخصية أو الحدث، وفى الوقت نفسه قد تكون تعبيرية أكثر منها تصويرية، من أجل التعبير عن الحالة النفسية التى تمر بها الشخصية مثلاً، أو التى تعيشها. وإما أن تكون الموسيقى مصاحبة للكلمات، أو بمعنى أدق (مغناة) أى أنها تكون لحناً لكلمات أغنية، أو أن تكون موسيقى لرقصة ما.

والموسيقى والمؤثرات الصوتية فى الفيلٲ ليست إضافة بسيطة إلى الصورة، ولكن تستخدم هذه الأصوات فى الفيلٲ لأنها عنصر هام من عناصر الفيلٲ السينمائى. بعد أن تخطى مرحلة الصمت، لأنها تعبر تعبيراً قوياً واضحاً عن حوادث الفيلٲ، بحيث يشعر المتفرج أنها جزء لا يتجزأ من الفيلٲ.

والموسيقى تخلق فى صالة العرض جواً يساعد المتفرج على الاندماج فى جو الفيلٲ، وتساعد هذه الأصوات - الموسيقى والمؤثرات الصوتية - مهندس المناظر، ومصمم الملابس، والسيناريسٲ فى تصوير جو القصة وتجسيد أحداثها.

وبالنسبة لأفلامنا العربية، والمصرية على وجه الخصوص، نجدها مليئة بالأغانى التى ليس لها مناسبة على الإطلاق، وكذلك زاخرة

(١) مارسيل مارتن (اللغة السينمائية) ترجمة: سعد مكاوى، الناشر: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة أغسطس ١٩٦٤، ص ١١٩.

بالموسيقى الراقصة التى لا هدف درامى لها، ولكن من أجل جذب المتفرجين فقط، أى أنها عملية تجارية أكثر منها أى شىء آخر. والصوت فى الفيلم، أو المؤثر الصوتى، يكون الغرض من استخدامه هو عمل قيمة تألفية بالنسبة للصورة، أى أنه يتآلف معها لإبراز معناها.

أما بالنسبة للمناظر، والديكورات، فأعتقد أنه لا بد من الحديث عن الملابس والإكسسوارات بجانب المناظر، لأنى أعتبرهم جميعاً وحدة واحدة لا تتجزأ لأن الملابس عنصر نوعى سينمائى، ودورها فى الفيلم لا يختلف عن دورها فى المسرح، «مع فارق بالغ الحساسية، إذ أن ملابس السينما أقل (نمطية) وإن كانت أكثر (نموزجية) من ملابس المسرح»^(١).

ولا بد من انسجام الملابس التى يرتديها الممثلون مع الموضوعات التى يمثلونها، وينبغى أن تكون الملابس مطابقة للحقيقة إلى الحد الذى يسمح بالتعرف على الشخصيات بسهولة. وعلى هذا الأساس ينبغى أن تكون الملابس التى يرتديها الممثلون ملائمة للظروف التى تقع فيها حوادث الفيلم، فيتم تحديد الملابس المناسبة لمكان وزمان الحدث، وخصوصاً إذا كان الفيلم تاريخياً مثلاً فيجب تحرى الدقة

(١). كتاب (ال لغة السينمائية) ص ٥٨.

التامة في اختيار الملابس التي تطابق عصر القصة.

والملابس في السينما تجعلنا نتعرف على زمان الأحداث ومكانها، ونوعية الشخصيات (العقال) أدرك المشاهد أن هذه الشخصية عربية، وجلود الديبة تذكرنا ببلاد الإسكيمو، والكيمونو يذكرنا باليابان... إلخ.

وكذلك تحدد الطبقة الاجتماعية للشخصية، وتحدد لنا الفروق الطبقيّة بين الشخصيات وبعضها، فابن الباشا تختلف عن ملابس ابن الفلاح، وابن الوزير ملابسه تختلف عن ملابس ابن العامل، وما إلى ذلك من اختلاف طبقى.

وبالإضافة إلى ذلك، فاختيار نوعيات معينة من الملابس بالنسبة لشخصية ما، يحدد طبيعة مزاج هذه الشخصية، وكذلك حالتها النفسية.

ولا ننسى أنه بفضل استخدام الألوان في السينما، أضيفت إلى وظائف الملابس وظيفة جديدة، ألا وهي خلق مؤثرات سيكولوجية بالغة الدلالة، فيمكن تتبع التطور العاطفى لأحدى الشخصيات باستخدام الألوان في الملابس، فلا يصح أن يكون تغير لون الملابس مجانى، بل لابد أن يكون له وظيفة. فلو فرضنا أن لدينا شخصية فتاة، ولنرمز إليها بحرف (ا)، هذه الفتاة تحب شخصاً وليكن

(ب)، ولكنه لا يحبها في حين أن هناك شخصاً آخر يحبها هو (ج)،
وهي دائماً تنفر منه.

وإذا حاولنا أن نستفيد من ألوان ملابسهم جميعاً، فسنجد أن
(ب) دائماً يرتدى الملابس التي يغلب عليها اللون الأحمر، ولأن
الفتاة تشعر أنها مرتبطة به وجدانياً تجد نفسها تحب ارتداء الملابس
التي تتصف باللون الأحمر، وبعد ذلك نجدها تقترب رويداً رويداً من
(ج) الذي يوليها حبه ورعايته، ومن خلال التضاد في العاطفة بين
(ب)، (ج) تتحول (أ) إلى حب (ج) وتهجر (ب)، وعندما
نشاهد الفتاة في هذا الموقف الأخير، نجدها قد تحولت بإحساس
لا إرادى إلى ارتداء ملابس ذات ألوان فاتحة، يسود فيها اللون
الأخضر الفاتح مثلاً، هذا التحول في اللون من الأحمر إلى الأخضر
تدريجياً، أى رويداً رويداً، جاء بمقدار اقترابها من (ج) ونذكر أن
هذا اللون الأخضر هو اللون الغالب على ملابس (ج) نفسه.
وهكذا نجد أن ألوان الملابس يمكن أن تلعب دوراً هاماً في التحول
العاطفى للشخصية.

هذا، بالإضافة إلى أن الألوان في الملابس ساعدت على توضيح
الحالة النفسية للشخصية أكثر من ذي قبل، لأن الشخص الذى
يحب ارتداء الملابس السوداء دائماً له طبيعة تختلف عن الشخص
الذى يحب ارتداء الملابس الملونة الزاهية مثلاً.

وهكذا نجد أن الألوان في الملابس تساعد الكاتب في رسم شخصياته، ومن ثم تساعد المخرج في أثناء التصوير في تجسيد رؤيته للعمل.

أما المناظر والديكورات، بالإضافة إلى الأكسسوارات ، فهي «بمثابة العصب الحساس في الفيلم، أى بمثابة (اللحم) الذى يكسو العظم الذى يتألف منه هيكل الفيلم»^(١).

والمناظر في الفيلم عدة أنواع، وتختلف من موضوع فيلم إلى آخر. ومهما كان نوع قصة الفيلم والمذهب الذى تتبعه. فلا بد لها من مناظر تجسم مكان الأحداث، وتقريبها إلى ذهن المتفرجين. والمناظر تنقسم إلى نوعين : خارجية، وداخلية.

«والمناظر الخارجية، تتمثل في كل مشهد يلتقط خارج الاستوديو. كالشوارع والصحارى، والبحار، والأنهار، والغابات ، والجو، والمناظر الخلوية»^(٢) وهذه النوعية من المناظر لا تتطلب أية تكاليف، لأنها قائمة بالفعل، ولا تتطلب إلا حسن الاختيار والذوق السليم، ودقة الفهم، وتحقيق الانسجام التام بين أحداث القصة والمناظر. أما المناظر الداخلية، فتتمثل في كل مشهد يلتقط داخل

(١) كتاب (الموسوعة السينمائية - كيف يصنع الفيلم) ج-٢ ص ٦٦

(٢) كتاب (الموسوعة السينمائية - كيف يصنع الفيلم) ج-٢ ص ٦٩

الاستوديو. مثل مشهد في غرفة صالون، بهو كبير، غرفة مكتب، نوم، سفرة، أو أى غرفة في أى منزل، أو مكتب في شركة... إلخ. وهذه النوعية من المناظر تتطلب تكاليفاً باهظة لإنشائها داخل الاستوديوهات.

ولكن ديكور المناظر الداخلية هو الأجدر بالاهتمام، إذ أنه يعطى الحرية الكاملة للسيناريسـت وللمخرج في خلق الجو المناسب للأحداث، وهو في الوقت نفسه يساعد على بلورة رؤية كل منها، لأن الديكور الداخلي بمثابة تجسيد للحالة النفسية للشخصيات في الفيلم^(١).

أما عن العلاقة بين الديكور في المسرح والديكور في السينما، فالصلة بين الاثنين بسيطة، لأن الديكور المسرحي في أغلب الأحيان يكون قائماً على التصميم البسيط إلى أقصى حد، بل إن بعض المسرحيات تمثل أمام ستار بسيط دون أى مانع، ولكن ديكور الفيلم على العكس من ذلك تماماً، فاتجاه السينما يتطلب أن يكون الديكور دقيقاً في واقعيته حتى يبدو الحدث صحيحاً^(٢).

وأهم صفة يجب أن تكون في الديكور الجيد سواء كان داخلياً أو خارجياً هي أن يكون واقعياً، لأن ذلك يساهم في تجسيد الحدث،

(١) كتاب (اللفـة السينمائية) ص ٦٢

(٢) المرجع نفسه السابق ص ٦١

ويتعاون في خلق الجو النفسي للأحداث، ولكن الواقعية في الديكور قد تكون غير مطلوبة، وذلك عندما يكون الموضوع نفسه الذي يعالجه الفيلم غير واقعي، ولذلك لا بد أن يكون الديكور بمثابة لحن رمزي متآلف مع الموضوع نفسه.

أما بالنسبة للإكسسوار، فهو يؤدي وظيفة هامة في الفيلم هو الآخر، ويتمثل في الأثاث، واللوازم التكميلية التي يحتاج إليها الفيلم، كالمقاعد، المناضد، السيارات، اللوحات، أجهزة الراديو أو التليفزيون، التليفونات، الأطعمة، والأسلحة، وما شابه ذلك.

ويتم تنسيق الإكسسوار بوضعه في مكانه الملائم من أجل إيضاح الفكرة المقصودة من المنظر، وعلى هذا يجب أن يكون الإكسسوار الموجود في المشهد مرتبطاً بأحداث هذا المشهد، وينظر المشهد فعلى كاتب السيناريو أن يراعى طريقة اختياره للمنظر وتحديد له، وكذلك ذكره للإكسسوارات الموجودة في هذا المنظر، بحيث لا يذكر أى شيء مجانى، بل يجب أن يكون لكل شيء وظيفة وارتباط أساسى بأحداث الفيلم. وكذلك على كاتب السيناريو أن يذكر تصويره عن نوعية الملابس التي ترتديها شخصياته في كل مشهد، ومن الأفضل أن يحدد ألوانها، لأن الألوان كما ذكرت من قبل تلعب دوراً هاماً في رسم الشخصيات، وتجسيد أحداث الفيلم.

٣ - الموسيقى والمؤثرات الصوتية في الإذاعة

أولاً: الموسيقى:

تعتبر الموسيقى بالنسبة للفن الإذاعي محوراً رئيسياً، وقد كان لها عظيم الأثر في ترقية الفن الإذاعي واجتذاب الجماهير، وبما لاشك فيه أن الموسيقى يمكن أن تعطينا افتتاحية التمثيلية التي توحى بالجو العام للأحداث، وفي هذه الحالة تكون بمثابة اللحن المميز للتمثيلية، وفي الوقت نفسه تساعد المستمع على أن يهيئ نفسه لتقبل الجو العام للتمثيلية. وهي - كما ذكرت من قبل - تقوم مقام الجسر بين كل مسمع وآخر، كما تقوم بذلك أيضاً المؤثرات الصوتية. والشرط هنا في عملية النقل من مسمع لآخر عن طريق الموسيقى هو أن تكون الموسيقى معبرة عن الموقف.

وفي بعض الأحيان يتم استخدام الموسيقى للتعبير عن المحسوسات عن طريق استخدام بعض الآلات الموسيقية التي يمكنها أن تحاكي صوراً من الطبيعة، كأن تعزف أصواتاً وكأنها غناء البلابل، أو نقيق الضفادع، أو خفيف ورق الأشجار، أو صهيل الخيول، أو مؤثرات صوتية للبراكين... إلخ.

وتلعب الموسيقى دوراً هاماً في تصوير الحالة النفسية للشخصيات

في التمثيلية، والصعود بها إلى القمم الدرامية، وهنا تصبح الموسيقى تعبيرية، تعين الشخصية على الوصول إلى أعماق التعبير، ويجب أن يراعى الكاتب الإذاعي اختيار اللحظات المناسبة التي لا تبدو فيها الموسيقى مقحمة، بل يجب أن تكون ملهمة بما يجري في خلجات النفس الإنسانية.

وبالرغم من أن عناصر التمثيلية الإذاعية هي الكلمات والمؤثرات الصوتية والموسيقى فإن استخدامها جميعاً معاً يتطلب براعة فائقة ومهارة شديدة للغاية من الكاتب، ومن بعده المخرج، حيث إن استخدام العناصر الثلاثة في تمثيلية واحدة ينبغي أن يحاط بالكثير من الحذر والحيلة، والحرص على عدم تضاربها، وألا يتم إفساد التأثير الدرامي الإذاعي في نهاية الأمر.

وكما ذكرت أيضاً هناك من الكتاب من يقتصد في استخدام هذه العناصر (الموسيقى والمؤثرات الصوتية)، حتى إن بعض الأعمال الإذاعية الناجحة يعتمد في أحيان كثيرة على عنصر الحوار فقط، ويتم فيه الاستغناء عن الموسيقى والمؤثرات الصوتية إلا في حالات بسيطة جداً. وهناك أيضاً من المخرجين من يفضل عدم استخدام الموسيقى في الانتقال من مسمع إلى مسمع آخر، وقد كان رائد هذا النوع في مصر الإذاعي الكبير المرحوم محمد علوان. وإن جاءت بعد ذلك مجموعة من المخرجين وحاولت تقليده.

والموسيقى تستخدم أيضاً لتعزيز الحوار وتأكيد معناه، ويجب في

هذه الحالة ألا يتم الإغراق فيها حتى لا تطفئ على الحوار وتجعل المستمع غير متبين الكلمات بوضوح.. وهنا تصبح الموسيقى مصدراً لقلق المستمع، وانتفى دورها، وهو تأكيد المعنى. كما يجب أن يدرك الكاتب الإذاعي أن أذن المستمع شديدة الحساسية، لا تقبل الانتقالات الحادة بين المسامع، ولذلك لا بد من الإدراك الجيد للاستخدام الموسيقى قبل أن يكتبه ويحدده في التمثيلية.

وعملية التداخل بين الموسيقى والمؤثرات الصوتية لا بد أن يكون لها ما يبررها، فمثلاً التداخل بين مقطوعة موسيقية ورنين جرس تليفون،^(١) لا بد أن يكون له دلالة معبرة عن الزمان أو المكان. وكذلك بالنسبة لتداخل أصوات شخصيات ثانوية مع نهاية مقطوعة موسيقية مثلاً.

أما عملية مزج الحوار بالموسيقى فتحتاج إلى دراسة عميقة، وكذلك عملية مزج الحوار بالموسيقى بالمؤثرات الصوتية فتحتاج إلى وعى أعمق، وحتى لا تطفئ تلك العناصر على بعضها دون أن تؤدي إلى الأثر المنشود منها، وتكون النتيجة انصراف المستمع نتيجة الصخب الموجود، بدلاً من استمرار سماعه للتمثيلية^(٢).

(١) انظر: د. إبراهيم إمام (فن التمثيلية الإذاعية) مقال بمجلة «الفن الإذاعي» العدد ٧٥.

إبريل ١٩٧٧، ص ٣٨

(٢) المرجع نفسه، السابق ص ٣٧.

ولذلك فمن الأمور الهامة جداً بالنسبة للموسيقى ألا نجعلها
تطغى على الحوار، فلا بد أن يكون الحوار دائماً هو (السيد) الذى
يبرز عن كل شيء، إلا إذا كان العكس هو المقصود درامياً.
وفى النهاية، إن الموسيقى تستخدم لتغيير المسامع، ولتحديد جو
التمثيلية، وهذا الاستخدام الدرامى يشبه إلى حد كبير استخدام
علامات الترقيم كالنقطة والفصلة والفصلة المنقوطة فى اللغة. فمثلاً
صوت آلة وترية (كمان) مثلاً، عندما يستخدم وحده وبحدة يؤكد
ذروة الموقف فى المسمع. أو يتم استخدام جملة موسيقية من اللحن
المميز للنقل من مسمع لآخر، وغالباً ما يتم ذلك الاستخدام فى
الأعمال الكوميدية. أو أن تستخدم مقطوعات موسيقية قصيرة مؤلفة
خصيصاً للعمل، أو منتقاة من الأعمال الموسيقية الشهيرة. وذلك
لنقل بين المسامع، مع تأكيد الحالة النفسية للشخصيات. وكذلك
تستخدم الموسيقى لإعداد جو المسمع، فمن خلال سماعنا لصوت
موسيقى، الربابة نندرك أن المكان (شغبياً) مثلاً، فى حين أن صوت
موسيقى الجاز نذكر من سماعنا لها أن المكان (ملهى ليلي) مثلاً.
ولذلك يجب على الكاتب أن يكون حريصاً فى اختياره للموسيقى
ووصفها قبل أن يكتبها ويستخدمها فى تمثيلته.

ثانياً: المؤثرات الصوتية:

المؤثرات الصوتية من العوامل المكملة للتمثيلية الإذاعية، وتلعب دوراً هاماً في عملية الإيحاء للمستمع بالمكان والحركة والزمان، وتعتبر هى والموسيقى (عين) المستمع، فمن خلالها يعطى الكاتب للمستمع وصفاً سمعياً تفصيلياً للصورة من خلال خياله.

وهى نوعان: مؤثرات حية، وأخرى مؤثرات مصنوعة. والمؤثرات الطبيعية الحية كأصوات: صهيل الخيل، خرير المياه، صياح الديكة، زئير الأسد، فحيح الأفعى، الرعد، البرق، والرياح، صوت إنسكاب الماء في كوب مثلاً، أمواج البحر، حركة الأرجل في أثناء السير، موتور سيارة، سارينة سيارة النجدة، أو المطاقي، دقات الساعة، أو صوت إشعال سيجارة... الخ.

أما المؤثرات الصوتية المصنوعة فهى التى تنتج عن غير مصدرها. ولأنه من المعروف أن الميكرفون الإذاعى شديد الحساسية، فسائر الأصوات التى يسمعها الناس يمكن تضخيمها من مصادر صناعية غير طبيعية، وأغلب المؤثرات الصوتية الطبيعية يمكن عن طريق حرفية تنفيذ الحيل الإذاعية أن تنفذ داخل الاستوديو، وليس هذا المقام لشرح كيفية ذلك، ولكن حديثنا عن الهدف أو الغاية من المؤثر الصوتى.

فالمؤثرات الصوتية لها قيمة إيحائية للتعبير عن المكان والزمان، ولتوفير الخلفية اللازمة للتمثيلية الإذاعية، وكذلك لخلق الجو النفسى للشخصيات، وللدلالة على خروج الشخصيات ودخولها، بالإضافة إلى الاستخدام فى النقل من مسمع لآخر.

فمثلاً للتعبير عن الزمان وسائل شتى، فصوت صياح الديكة يدل على أن الزمان هو الفجر تقريباً، وصوت جرس المدرسة للدلالة على بدء الحصة أو انتهائها، وصوت صفارة المصنع بداية ونهاية وردية عمل، ومزج أصوات باعة اللبن والصحف والفول والخبز مع زقزقة العصافير، يعطينا الإيحاء ببداية يوم جديد مثلاً.

أما للتعبير عن المكان فالصوت التقليدى لدقات ساعة جامعة القاهرة يوحى إلينا بأن - المكان هو الجامعة، ومزج صوت صفارة القطار، مع أصوات الباعة الجائلين، مع أصوات العمالين، مع أصوات احتكاك عجل القطارات بالقضبان، يوحى إلينا بأن الأحداث تدور فى محطة للسكك الحديدية. وصوت انسكاب الماء فى الكئوس مع صوت لاعبى القمار، مع صوت ضحكات الموجودين، يعطينا الإيحاء بأن المكان كازينو ليلى، وصالة للقمار مثلاً. وصوت دقات الآلة الكاتبة يدل على أن الأحداث تدور فى جو مكتبى مثلاً. ونداء الباعة المختلط مع أصوات الناس يؤكد وقوع الأحداث فى سوق على سبيل المثال.

وهكذا فمن التعبيرات السابقة للدلالة على الزمان والمكان تكون

المؤثرات الصوتية بمثابة خلفية لازمة للأحداث في التمثيلية الإذاعية.

وقد تستخدم المؤثرات الصوتية لخلق الجو النفسى للشخصيات، فصوت «نقيق الضفدع» مثلاً، قد يكون موحياً بالملل والكتابة بالنسبة للشخصية، وصوت «الغراب» هو الآخر غالباً ما يستعمل ليؤكد أن الشخصية متشائمة، خائفة من حدوث مكروه. وصوت «البلبل» قد يستعمل للإيجاء بأن الشخصية متفائلة، مبتسمة، سعيدة.... وهكذا.

أما استخدام المؤثرات الصوتية في النقل من مسمع لآخر، فنحن نعلم أن التمثيلية الإذاعية تتكون من عدد من المسامع، والانتقال من مسمع لآخر يتم بواسطة استخدام الموسيقى، أو المؤثرات الصوتية، أو لحظات الصمت، أو بطريقة التلاشى ثم الظهور مرة أخرى.

فالانتقال من مسمع لآخر يمكن استخدام المؤثرات الصوتية، ابتداءً من الصمت التام، حتى أبلغ المؤثرات، دلالة. فمثلاً دخول شخصية لحجرة بابها مغلق، مع بداية مسمع جديد، يكون صوت وقع الأقدام هنا مع صوت فتح الباب وغلقه هو التأكيد على دخول الشخصية، وفي الوقت نفسه يمكن أن يكون بداية لمسمع جديد.

وأيضاً في حالة خروج شخصية من المكان الذى يدور فيه

المسمع، فوق الأقدام أيضاً والذي يبدأ شديداً، ثم ينخفض شيئاً فشيئاً وينتهي معها المسمع. أو أن تخرج الشخصية من الحجرة التي تدور فيها الأحداث، فتلاشى الأصوات من الحجرة، وينتهي المسمع. أو عندما يتم فتح باب كان مغلقاً من قبل، يعطينا صوتاً مرتفعاً لما يجرى في الحجرة من أحداث وأصوات تنبئ عن الجو أو الخلفية للمسمع.

وعلى سبيل المثال، إذا انتهى مسمع معين بأن الزوج ودع زوجته كي يذهب إلى عمله، ثم أغلق باب الشقة، فيمكن بعد ذلك استخدام صوت موتور السيارة مع تحركها للانتقال من هذا المسمع إلى المسمع الذي يليه، إذا كان المسمع التالي في مقر عمل الزوج مثلاً.

وحالات كثيرة جداً، ولسنا هنا بصدد الحديث عنها كلها، لأن استخدامها يعود أصلاً إلى تذوق المؤلف وحرفيته في استخدام المؤثر المناسب للسماع. ولكن يجب على المؤلف الإذاعي ومن بعده المخرج أن يعملوا على إبراز الصوت الإنساني، أى أن الحوار يجب ألا تطفئ عليه المؤثرات الصوتية أو الموسيقى، إلا إذا كان المقصود بذلك هو تأكيد معنى درامى معين، أى أن يكون هذا الاستخدام غير مجانى.

٤ - فى التليفزيون

لقد تعرضت للموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر فى المسرح، ثم السينما، ثم الموسيقى والمؤثرات الصوتية فقط فى الإذاعة، لأن الإذاعة وسيلة سمعية فقط، وتعتمد على إطلاق العنان لخيال المستمع كى يتخيل المنظر الذى يدور فيه المسمع فى التمثيلية.

وهذا الفصل حول الموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر فى التليفزيون، ولا أريد أن أكرر كلاماً ذكرته من قبل، فوظيفة الموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر فى السينما هى وظيفتهم نفسها فى التليفزيون، مع اختلاف الإمكانيات بين الوسيلتين.

فمثلاً نجد القاهرة قد شاهدت فى يوليو ١٩٧٧ م فيلم «الزلاى». وقد تم استخدام أجهزة خاصة وضعت فى دار العرض من أجل إحداث صوت الزلاى الحقيقى، حتى يشعر المتفرج أنه فى منطقة الزلاى فعلاً. أى أنهم استخدموا أجهزة للمؤثرات الصوتية الحسية المجسمة، وقد تكلفت هذه الأجهزة مبالغ باهظة جداً.

ثم أذاع التليفزيون المصرى الفيلم نفسه «الزلاى» فى أواخر عام ١٩٨٣ م، ثم فى خلال أوائل عام ١٩٨٤ م، ولكن المشاهد التليفزيونى لم يحس بالزلاى، أو بالصوت الحقيقى للزلاى فى منزله.

لأن التليفزيون وسيلة جماهيرية، لا يمكن التحكم في مشاهديه، فالسينما وضعت الأجهزة الخاصة بالمؤثرات الحسية في دار العرض، أما التليفزيون فأين مكان أو دار عرضه؟ إنه أى مكان به جهاز تليفزيون، سواء كان منزلاً، أو مقهى، أو حديقة، أو نادياً من الأندية. ولا يمكن وضع هذه الأجهزة في كل مكان به تليفزيون. إنه ضرب من ضروب المستحيل. ولذلك فاستخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتية لا يختلف من السينما إلى التليفزيون إلا في التقدم العلمى، أى الإمكانيات الفنية، بالإضافة إلى الإمكانيات المادية، ولا نعرف ماذا سيأتى به الغد بالنسبة للتقدم العلمى تجاه جهاز التليفزيون.

المهم، إنه على المؤلف التليفزيونى أن يحدد أماكن الموسيقى والمؤثرات الصوتية في السيناريو الذى يكتبه، بحيث يودى ذلك إلى خدمة فكرة العمل الذى يكتبه، وكذلك من أجل الإثراء الدرامى.

وأيضاً بالنسبة لاستخدام الملابس والإكسسوارات، فلا يختلف استخدام التليفزيون لأى منها عن الاستخدام في السينما.

ولكن الاختلاف في المناظر، فاستوديوهات التليفزيون حجمها أصغر بكثير من حجم استوديوهات السينما، ومن أجل ذلك فحرية المؤلف التليفزيونى محدودة بالنسبة لتعدد المناظر في تمثيلته فلا بد أن يراعى السيناريست التليفزيونى ذلك، ويحاول بقدر الإمكان أن

يكتب من خلال إمكانات التليفزيون، لا من خلال خياله كمؤلف.

كذلك بالنسبة للمناظر الداخلية والخارجية، ففي السينما يتم تصوير المناظر الداخلية داخل الاستوديو، والحكاية نفسها في التليفزيون.

أما المناظر الخارجية، ففي السينما يتم تصويرها خارج الاستوديو، أى يتم تصويرها فى أماكنها الفعلية، أما فى التلفزيون فيتم بناء هذه الديكورات الخارجية داخل الاستوديو أيضاً، إما عن طريق بنائها فى الاستوديو، وفى هذه الحالة تجيء المناظر أضعف منها بكثير فى السينما، لأنها تكون بعيدة عن الواقع، وتقليداً مشوهاً له، وإما عن طريق استخدام الخدع التليفزيونية، كالكروما مثلاً، وفيها يتم إحضار فيلم عن المكان الخارجى، أو يتم تصويره وحده بكاميرات الفيديو، ثم يتم تصوير المشهد داخل الاستوديو، وتركيب المنظر - الخارجى خلفية للتصوير الداخلى، عن طريق جهاز الكروما، حيث يتم دهان خلفية الممثلين وكذلك الأرضية التى يمثلون عليها باللون الأزرق، وبعد ضبط دقيق جداً، يمكن تفريغ اللون الأزرق من الصورة المصورة داخلياً فى الاستوديو ووضع الصورة المصورة للمكان الخارجى فى الخلفية فيأتى المشهد وكأنه تم تصويره بالفعل فى مكان الأحداث الخارجية، فى الأهرام مثلاً. ولكن فى هذه الحالة سيكتشف المشاهد أن التصوير لم يتم فى المكان الطبيعى

للأحداث (الأهرام) حيث سيجد الشخصيات كلها تتحرك ولا يوجد لها خيال على الأرض، وكأنها معلقة في السماء، حيث إن الخيال قد تم تفريقه مع اللون الأزرق عن طريق جهاز الكروما. فيجد أن المشهد مصنوع وليس طبيعيًا.

وقد يلجأ بعض المخرجين إلى تصوير المشاهد الخارجية لأعمالهم في الأماكن الحقيقية، مثل السينما تمامًا، عن طريق استخدام كاميرات السينما، ثم يتم نقل الصورة السينمائية إلى شريط الفيديو الخاص بالتمثيلية عن طريق أجهزة التيليسين. أو تصويرها تليفزيونيًا بوحدة الفيديو الخارجية. وهي تكون أكثر صدقًا عن سابقتها. ويكون العمل تليفزيونيًا مائة في المائة في هذه الحالة، بعكس العمل الذي يتم فيه إقحام مشاهد صورت سينمائيًا، فمن ناحية لا يمكن أن يكون تليفزيونيًا مائة في المائة، ومن ناحية أخرى فالمشاهد المصورة سينمائيًا سيجد المشاهد أن درجة ضبط الصورة فيها ودرجات ألوانها وإضاءتها تختلف عن باقي التمثيلية. فالعمل التليفزيوني لا بد أن يتم فيه استغلال كل الإمكانيات الخاصة بالتليفزيون، وليس إقحام أو استعارة إمكانات وسيلة أخرى كالسينما مثلاً داخل العمل. وكثير من الأعمال التليفزيونية الدرامية التي أذاعها التليفزيون خلال الأعوام السابقة. بها مشاهد كثيرة صورت سينمائيًا.

وهكذا نجد أن التليفزيون يختلف عن السينما بالنسبة للمنظر، أما وظيفة المنظر فواحدة في الاثنين.

وغالباً ما يقع الفنيون المسئولون بالتليفزيون في أخطاء كثيرة عند اختيار الملابس أو المناظر المناسبة للعمل، وكذلك عند اختيار الإكسسوارات المناسبة. فنجد ملابس عصر ما مستعملة في عصر آخر. وهذا كثيراً ما نجده، بالذات في الأعمال الدينية والتاريخية، وذلك لأن المسئولين فنياً لا يتحررون الدقة في الاختيار. وهذا أيضاً قد نجده في السينما والمسرح. ولكن في السينما تكون نسبة الخطأ أقل، حيث إن إمكانياتهم أضخم بكثير جداً عن المسرح والتليفزيون من ناحية، وإن الفنيين المسئولين يحاولون تحرى الدقة أكثر من زملائهم في التليفزيون من ناحية أخرى، ويكفى الأخطاء في اختيار الملابس لمسلسلي «الكعبة المشرفة»، و «محمد رسول الله ﷺ» اللذان أذيعا في التليفزيون المصري خلال عام ١٩٨٢ م. وما وقع من أخطاء كذلك فيما أذيع من أعمال في السنتين الأخيرتين.

فهرس

صفحة

٥	إهداء
٧	مقدمة
١١	تمهيد
٢٤	ما هي المسرحية ؟
٣٦	الحوار في المسرح
٦٠	الحوار في السينما
٦٧	الحوار في الإذاعة
٧٤	الحوار في التلفزيون
٨٠	الشخصيات
٨٠	١ - في المسرح
٩٧	٢ - في السينما والتلفزيون
١٠٠	٣ - في التمثيلية الإذاعية
١٠٨	الحبكة (العقدة)
١٠٨	١ - في المسرح
١٣٠	٢ - بين الحبكة والسيناريو في السينما

صفحة

١٥٠	٣ - الحبكة في الإذاعة
١٨١	٤ - بين الحبكة والسيناريو في التلفزيون
١٩٥	الموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر
١٩٥	١ - في المسرح
٢٠١	٢ - في السينما
٢٠٩	٣ - الموسيقى والمؤثرات الصوتية في الإذاعة
٢١٧	٤ - في التلفزيون

١٩٨٧ / ٤٠٣٦	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٠٢-٢٠٦٢-٠	الترقيم الدولي

١ / ٨٧ / ٦٩

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

اقرا

بهذا الفعل الجميل (اقرا) : تدعون
دار المعارف إلى قراءة تراث هذه السلسلة
العريقة .. بأقلام كبار كتابنا .. لتعيش
معهم .. كما عاش الآباء والأجداد ..
وتكون في مكتبك موسوعة متفرقة في فروع
المعرفة المختلفة .

وإيماناً منا بأن القراءة هي أقصر
الطرق إلى الوعي والثقافة .. فقد يسرنا لك
ذلك في إخراج جيد .. وسعر زهيد .

٤٠٥٦٧٥/٠١

ح
٨٩

افرا

د. حسنی درویش عبد الحمید

القضاء حصن القرى



اقرا

تصديق اولت كحل شهر

دکتر حسنی درویش عبدالحمید

القضاء حصن الحريات



دارالمعارف

« إن القضاء الإدارى - الذى يمثله مجلس الدولة - عنصر مكمل لأداء السلطات الأخرى ، وينظر إلى العلاقة بين هذه المؤسسات كلها من زاوية التعاون لتحقيق هدف إقامة مجتمع فاضل يلتزم فيه الحاكم والمحكوم بنص القانون والمساواة بين الجميع أمام القانون .. » .

من كلمة الرئيس حسنى مبارك
فى حفل إرساء حجر الأساس
للمبنى الجديد لمجلس الدولة .

١٧ / ٦ / ١٩٨٤

« .. لكل فرد الحق في الحياة والحرية وسلامة شخصه .. حرية التنقل ، واختيار محل إقامته داخل الدولة ، وأن يغادر أى بلاد بما في ذلك بلده ، كما يحق العودة إليه .. والحق في التفكير والدين وحرية الرأي والتعبير .. والاشتراك في الجمعيات والجماعات السلمية » .

« من مبادئ الإعلان العالمي لحقوق الإنسان الذي أقرته الجمعية العامة للأمم المتحدة بتاريخ ١٠ ديسمبر سنة ١٩٤٨ ، في دورتها الثالثة التي عقدت بقصر شايو بباريس » .

تَقَدَّمَ

من الحقائق التي صارت مسلمة في الدولة الحديثة ، الدور الكبير الذي يتعين عليها أن تباشره في حياة الأفراد ، فلقد انقضى العهد الذي كانت تسود فيه النظريات الفردية ، والذي كانت تقتصر مهمة الدولة فيه على مهمة الحارس في الخارج والداخل، وصار من المحتم على الدولة ، منذ قيام الثورة الصناعية وتعدّد الحياة الاجتماعية ، وتنوع المشاكل والصعوبات وتوالى الاختراعات العلمية والفنية ؛ وانتشار النظريات الاشتراكية ، أن تباشر نشاطاً إيجابياً يتغلغل إلى أعماق حياة الأفراد من المهد إلى اللحد ، بل قبل أن يخرج الفرد إلى الحياة ، وهو لم يزل جنيناً في الأحشاء ، لينال وتنال أمه الرعاية الواجبة ، وبعد أن يغادر الحياة لينال ورثته العون اللازم .

وأضحى من المقرر أن الدولة - أو بالأحرى السلطة التنفيذية فيها - لا تستطيع أن تؤدي الدور الحديث المنوط بها إلا إذا خولت السلطات التي تمكّنها من أدائه .

فالسطة الواسعة ضرورة لا محيص عنها ، ولا يمكن أن يقبل في العقل أو المنطق أن تنكر السطة على الدولة وأن تطالب بالرغم من ذلك بأداء الخدمات المفروضة عليها .

والسطة التي تتسع تحمل في طياتها أسباب الإغراء على الانحراف بها عن أهدافها المخصصة والمخرج بها عن المجالات المحددة لها . وهنا تكمن الخطورة على حقوق الأفراد وحررياتهم ، فلا سبيل إلى دفع هذه الخطورة إلا بإيجاد الضمانات التي تكفل حماية حقوق الأفراد وحررياتهم .

وإنه على الرغم من اتساع نشاطات الدولة ، فإنه غدا من أسمى مهام الدولة في العصر الحديث بث الطمأنينة في نفوس المواطنين وتأمينهم على حقوقهم وحررياتهم .. وأنه لا سبيل لتحقيق تلك الغاية إلا بالاحتكام إلى سيادة القانون الذي يتعين أن يسرى على الحاكمين والمحكومين جميعاً دولة وأفراداً على حد سواء ، لذلك حرص دستورنا الصادر في ١١ سبتمبر عام ١٩٧١ على تأكيد سيادة القانون كأساس للحكم في الدولة ، إيماناً بأن سيادة القانون ليست ضماناً مطلوباً لحرية الفرد فحسب ، لكنها الأساس الوحيد لمشروعية السطة في الدولة .

ومبدأ الشرعية أو سيادة القانون لن ينتج أثره إلا بقيام مبدأ آخر يكمله ويعتبر ضرورياً مثله ، لأن الإخلال به يهدر مبدأ المشروعية ، وهو الرقابة على مشروعية القرارات الإدارية ، لأن

هذه الرقابة القضائية هي المظهر العملي الفعال لحماية المشروعية ،
فهى التى تكفل تقييد السلطات العامة بقواعد القانون ، كما تكفل
رد هذه السلطات إلى حدود المشروعية إن هى تجاوزت تلك الحدود .

وقد مضى حين من الدهر كانت فيه أعمال الإدارة المخالفة
للقانون بمنجاة من الإلغاء ووقف التنفيذ ، فإن مرد ذلك إلى أن مبدأ
الشرعية لم يكن قد اكتمل له أخص عناصره ، وهو الخضوع لرقابة
القضاء ، أما وقد اكتمل هذا العنصر تبعاً لنمو النظام القانونى
تدرجياً ، ونص فى قانون إنشاء مجلس الدولة على سلطة هذا
المجلس فى إلغاء القرارات الإدارية المخالفة للقانون ، فلن يسوغ
بعد ذلك أن تهدر تلك الرقابة بنص فى القانون سواء شمل المنع
دعوى الإلغاء ودعوى التعويض معاً أم اقتصر على دعوى الإلغاء
فحسب ، وإلا كان هذا النص مخالفاً للدستور .

وقد حفل قضاء مجلس الدولة منذ إنشائه حتى الآن بصرح شامخ
من الأحكام التى كان لها أبلغ الأثر فى صون الحريات ورد الحقوق
وترشيد الإدارة إلى السبيل السوى والحفاظ على أمن المواطنين .
وقد أكدت الأحكام التى صدرت خلال الفترة الأخيرة أن مجلس
الدولة هو الملجأ والملاذ الحامى للحقوق والحريات .
ومن الأهمية بكان ، فى نهاية الأمر ، أن نتساءل عن مفهوم
الحرية فى الفكر السياسى المعاصر ، وعن مذاهب القضاء فى حماية

تلك الحريات ، وأخيرًا أهم المبادئ التي أرساها القضاء واستقرت
في تطبيقاته المختلفة .

وسنرجو عن تلك التساؤلات في صفحات الكتاب التالية .
ونسأل الله التوفيق والسداد .

المؤلف

دكتور حسنى درويش عبد الحميد

الفصل الأول

في الحقوق والحريات العامة

المبحث الأول

التأصيل_التاريخي للحريات العامة

إن دراسة الحريات العامة من الناحية التاريخية ، ضرورة لا غنى عنها ، للوقوف على كنهها ومراحل تطورها ، وصولاً إلى صورتها الحالية .

فالمجتمعات البشرية هي حلقة متصلة مستمرة ، متغيرة ، والتاريخ البشرى يتكون من تفاعل الاستمرار والتغير ، وهذا أمر بديهي . ومن هنا تكمن أهمية دراسة الحريات العامة من الوجهة التاريخية ، لذلك ينبغي أن نلقى الضوء حول مفهوم الحريات العامة في الإمبراطوريات القديمة ثم في العصور الوسطى ثم في الفكر المعاصر .

١ - الإمبراطوريات القديمة :

كانت المدنيات القديمة تضيق من نطاق تجمعها السياسى ، بمعنى أنها كانت تقسم السكان إلى فئات مختلفة تتفاوت حرياتهم طبقاً للطبقة التى ينتمون إليها ، فكانت هناك فئة الأحرار - وهم

وحدهم الذين يدخلون المجتمع السياسى ويعترف لهم بجميع الحقوق المدنية والسياسية ، وفئة الأجانب - وكانت لهم حقوقهم المدنية وإن لم يكن لهم حقوق سياسية، وفئة العبيد - وهؤلاء لم تكن لهم أى حقوق مدنية أو سياسية .

وقد كانت فى الإمبراطوريات القديمة ومع وجود الطبقات فوارق شاسعة من أفراد الشعب وظهرت طبقات مهيمنة من رجال الدين والعسكريين . وكانت فكرة الأفراد عن الحرية فى ذلك الوقت مقصورة على عدم خضوعهم لسيادة شعوب أخرى من جنس أو ديانة مغايرة لجنسهم أو ديانتهم^(١) .

ومن الظواهر الأساسية فى إمبراطوريات الشرق القديمة ظاهرة السلطان الكلى للدولة ، فقد كانت متسلطة ، بمعنى أنها كانت تتدخل فى كل ما يخص الفرد وينتظم أخص خصوصيات الأفراد الذين لم تكن لهم أية حرية ويخضعون لتنظيم الدولة الشامل والمطلق فى شئون حياتهم . ومن أمثلة ذلك : قانون البراهما فى الهند الذى كان ينظم سلوك الأفراد حتى فى حياتهم اليومية ويحدد لهم كيفية تنظيف الأسنان وشعائر دفن الموتى والشرعية المرسومة التى كانت تحدد كيفية حلاقة الذقن وتصفيف الشعر إلى غير ذلك^(٢) .

وقد كانت هذه القوانين تقسم الأفراد إلى طبقات وصورت أن

(١) و (٢) ثروت بدوى ، أصول الفكر السياسى ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٧ ،

هذا النظام الطبقي مفروض من الآلهة ، وبناء على هذا التقسيم الطبقي كانت تفاوت الحريات المدنية والسياسية والثراء والمركز الاجتماعي من طبقة لأخرى ، ثم جاءت الديانة البوذية التي خففت من حدة نظام الطبقات والفوارق بين أفرادها ونادت بالمساواة في الحقوق والواجبات بين جميع الأفراد .

والصين كانت على عكس الهند ، حيث كان المفكرون فيها ينادون بتوزيع الثروة والعناية بالإنتاج وإقامة عدالة اجتماعية ويعتبرونه حقا من حقوق الأفراد قبل السلطة .

أما في الإمبراطوريات اليونانية القديمة فإن الفكر السياسي يجد منبعه في بلاد الإغريق ، وقد كانت بلاد اليونان مقسمة إلى مدن أهمها مقاطعة أثينا وأسبرطة ، وقد كانت هذه المدن صغيرة لشعب لا يتجاوز تعداده ٣٠٠,٠٠٠ أو ٤٠٠,٠٠٠ نسمة ، وقد كان السكان مقسمين إلى ثلاث طبقات أيضا هي : الأرقاء : ولم تكن لهم حقوق على وجه الإطلاق ، والأجانب : وهم وإن كانوا أحراراً إن لم تكن لهم حرية سياسية في المدن اليونانية ، مواطنون : وهم أصحاب الحقوق والذين يتمتعون بالحرية المدنية والسياسية .

والحرية عند الإغريق كانت تعنى الحرية في إبداء الرأي والمشاركة في الشئون العامة حسب قدرة وكفاءة الشخص وإيجاد توازن بين الحاكم وحقوق الأفراد ، ومن هذا يتبين أن إمبراطوريات الشرق كانت تقترب من الإمبراطوريات اليونانية بل إن بعض

المدن الإغريقية فيها النظام التسلطي. للدولة فكان بعضها مثلاً يلزم الرجال بالزواج في سن معينة والبعض الآخر كان يجعل العمل إجبارياً ، بل منها من كان يحدد كمية الملابس التي تحملها المرأة عند السفر ، أو تفرض على الرجال حلق الشارب أو منع حلاقة الذقن .

أما عند الرومان فيمكن معرفة الحريات العامة عن طريق علمائهم الذين كانوا ينادون بوجود قانون طبيعي مصدره العقل يعلو على قوانين البشر وهو عام بالنسبة للجميع ، ولذا يلزم إقامة العدالة والمساواة بين الأفراد وإزالة الفوارق التي قد تستند إلى الجنس أو اللغة أو الدين أو الثروة .

٢ - الحريات العامة في العصور الوسطى :

تتميز العصور الوسطى بظهور المسيحية والإسلام .

فالمسيحية تميزت عند بدء ظهورها بظاهرتين :

(أ) النزاع بين الكنيسة والإمبراطور .

(ب) ظهور نظام الإقطاع .

وبسبب هاتين الظاهرتين أصبح كأنه لا يوجد في العالم إلا رجلان هما الإمبراطور والبابا ، ولم يكن هناك خريات حيث أصبح الشعب وقوداً للنزاع بين الإمبراطور والبابا ، كما أن الإقطاع جعل الفرد أسير الإقطاع ، وليس للأفراد حقوق قبل الحاكم

الإقطاعي ، بل كان أجيرًا في المقاطعة .

ومن هذا يتبين أن المسيحية قد فصلت بين الدين والدولة .
أما الإسلام ، فلتن كانت المسيحية قد فصلت بين الدين
والدولة فإن الإسلام قد جمع بينها ، فهو قد جمع بين الشئون المادية
والروحية .

فقد أعطى الإسلام للحرية مفهومًا مغايرًا للمفاهيم التي كانت
سائدة في الأزمنة السابقة عليه . فاعترف بحقوق الإنسان وحياته
الأساسية ، وكان ذلك في وقت لم يكن للإنسان فيه حق أو حرية
تجاه السلطة ، ذلك لأن مبدأ الحرية وثيق الارتباط بالعقيدة نفسها ،
ويستمد مكانته من مكانة الإنسان وتكريم الله له : (ولقد كرّمنا
بنى آدم) - سورة الإسراء آية ٧٠ .

ولم يكتف الإسلام بالعمل على التحرر من العبودية لغير
الله وحفظ حرية الناس والمنع من عدوان الناس على بعضهم
ال البعض ، وإنما العمل على تحقيق العدالة الاجتماعية : (الذين إن
مكناهم في الأرض أقاموا الصلاة وآتوا الزكاة وأمروا بالمعروف
ونهاوا عن المنكر) - سورة الحج آية ٤١ . (كنتم خير أمة أخرجت
للناس تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر) - سورة آل عمران
آية ١١٠ .

كما اعترف الإسلام للفرد بحق التملك وإن لم يجعله حقًا معلقًا
وإنما قيده بما يجعل صاحبه أشبه بالوكيل عن الجماعة ، ومن ذلك

قوله تعالى : (وآتوهم من مال الله الذي آتاكم) - النور آية ٣٣ .
والإسلام أيضًا وإن كان أقر حق الملكية الفردية ، فقد أقر أيضًا
ملكية الجماعة^(١) .

وبالنسبة لحرية العقيدة ، فقد جاء في كتابه الكريم : (ولو شاء
ربك لآمن من في الأرض كلهم جميعًا أفأنت تُكره الناس حتى
يكونوا مؤمنين) - يونس الآية ٩٩ .

ومن مظاهر حرية الدين والعقيدة في الإسلام أنه كان يترك لغير
المسلمين تنظيم أحوالهم الشخصية في الزواج والطلاق ولم يتدخل
فيها .

والإسلام لم يقف فقط عند الحريات السابقة ، بل اعترف
بالحريات جميعها ، فالحرية الشخصية مكفولة ، وكذلك حرية
المسكن ، وذلك في قوله تعالى : (يأيا الذين آمنوا لا تدخلوا بيوتًا
غير بيوتكم حتى تستأنسوا وتسلموا على أهلها) - النور آية ٢٧ .
وعلى العموم فالإسلام لم يترك شيئًا يحقق العدالة إلا جاء به ، وكان
وما زال هدفه كرامة الإنسان وحريته والعدل بين الناس .

وهذه عجالة بسيطة عن موقف الإسلام من الحريات ، حيث
لا يتسع المقام هنا لشرح ما أخذ به الإسلام بالتفصيل .

(١) حامد سلطان ، أحكام القانون الدولى فى الشريعة الإسلامية ، دار النهضة العربية

الحرية العامة في الفكر المعاصر :

تميز الفكر المعاصر بظهور الديمقراطية التقليدية ، وهذه الديمقراطية تقوم أساساً على مبدأين هامين :

الأول : السيادة للشعب كله والحرية والمساواة للمواطنين ، وخضوع جميع السلطات العامة لإرادة الشعب واحترام الحريات العامة والحقوق الفردية^(١) .

الثاني : الحرية في المجال الاقتصادي : وهي حرية التملك والعمل والتجارة وقصر وظائف الدولة على حماية البلاد وحفظ الأمن وإقامة العدالة .

وقد اعتمدت الديمقراطية في أول الأمر على نظرية القانون الطبيعي كسلاح لمقاومة الطغيان وتحقيق المبادئ التي نادى بها ، فهي اعتبرت أن هناك قانوناً أبقي وأسمى يحتوى على مبادئ عامة عادلة تقود أناساً في حياتهم الاجتماعية نحو الكمال ، غير أنها خالفت النظرية القديمة في القانون الطبيعي بتجريدتها من أسسه الدينية وصبغته الذهنية . ولقد كانت أعقد المشاكل التي واجهت المذهب الديمقراطي هي مشكلة التوفيق بين الفرد والدولة أي بين

(١) طعيمة الجرف ، نظرية الدولة والأسس العامة للتنظيم السياسي ، طبعة ١٩٦٤ ،

ص ٥١٧ .

الفرد والقانون وانتهوا إلى إمكان إجراء هذا التوفيق على الأسس الآتية^(١) :

- ١ - الإيمان بنظام طبيعي يضم الفرد والدولة .
 - ٢ - هناك نطاق للحقوق التي يمتلكها الأفراد بوصفهم آدميين ، وتوجد الدولة للمحافظة عليها ، وهذه الحقوق موافقة للطبيعة البشرية ولا يجوز للدولة المساس بها أو انتهاكها .
 - ٣ - ظهور قيام السلطة لحماية نظام الجماعة .
- ثم جاءت بعد ذلك نظرية العقد الاجتماعي التي نادى بها جان جاك روسو لتأكيد حرية الفرد بعد أن عجزت نظرية القانون الطبيعي عن الحد من طغيان الحكام ، وقد انتهى روسو إلى المبادئ الآتية^(٢) :

- ١ - أن الشعب وحده هو مصدر السلطات السياسية في الدولة .
- ٢ - أن الدولة هي إرادة الأفراد وهي ذات أساس تعاقدى .
- ٣ - أن السيادة للشعب وحده ولا يمكن أن تكون حقاً شخصياً للحكام ، وإنما الحكام يمارسون مظهر السيادة بمقتضى العقد الاجتماعي .

وبعكس الديمقراطيين يذهب الماركسيون إلى أن الجماعة هي

(١) محمد عصفور ، الحرية في الفكرين الديمقراطي والاشتراكي ، طبعة ٦١ ، ص ٩ .

(٢) فؤاد العطار ، النظم السياسية ، طبعة ١٩٦١ ، دار النهضة العربية ، ص ١٣٦ .

الأساس وأن الفرد هو المكون للجماعة ولذلك فإن سعادة الجماعة أولاً وأن سعادة الفرد لا تتعارض مع سعادة الجماعة ، وهذا المذهب لا ينادى فقط بمنع الفرد من تجاوز حقوقه بل تكليفه بواجبات تحقق خير الجماعة ، وأساس مذهب الماركسيين هو مصادرة حق الملكية والاستيلاء على وسائل الإنتاج تحقيقاً للتطور الاقتصادي لتحقيق رفاهية الجماعة .

هذه خلاصة التطور التاريخي للحريات العامة والنظريات التي شيدت في ظلها ، على مر عصور التاريخ ، يبين منها الأهمية الخاصة لتلك الحريات في كل الأوقات والأزمان .

المبحث الثاني

الحرية في النظم السياسية المعاصرة

تعد الحرية من القيم القليلة التي كان لها عظيم الأثر وكبير المنزلة في أفئدة البشر على مر القرون . ومع ذلك لم يتفق الفقهاء بل لم يصلوا إلى تعريف محدد لها .

وهو ما يشير إلى أن الحديث عن الحرية ذاتها لم ولن يتوقف مادامت الحياة مستمرة ، ولقد قطع الفكر شوطًا بعيدًا في محاولات تعريفها وتعميق مفهومها ، وضمان ممارستها .

ومع ذلك فإن المشكلات التي تتصل بمعنى الحرية وممارستها لن تنتهى مادامت هناك سلطة لها قوة ، وفي مكنيتها تقييد الحرية . وزاد هذا الأمر أهمية مع وقوع الكثير من الأخطاء في ضمانات الحرية ، مما أدى إلى إهدارها مع ضماناتها ، وتعالى صرخات المصلحين والمدافعين عن الحرية وحقوق الإنسان دون جدوى . ذلك أن الحرية لا تثرى إلا بمزيد من الحرية من أجل تحقيق ممارسة حرة ومستولة حتى تمارس سلطة الضبط واجبها في سبيل المجتمع دون تهديد أو تعصب . خاصة مع اهتمام الدساتير بموضوع

تقرير ضمانات الحماية للحريات أو الحقوق العامة والفردية ، ومع انعقاد الإجماع على أنه لا قائمة لنظام قانوني صحيح وكامل دون أن تتحقق فيه هذه الحماية .

بل لقد أثبتت التجارب الناتجة عن دراسة العلاقة بين الفرد والدولة وتعقبها في مختلف الاتجاهات أن هذه الحرية لم تكفل لها الحماية أو يتحقق لها الضمان في العديد من البقاع بسبب يرجع إلى أن المشرع قد لا يحترم هذه الحقوق والحريات وبالتالي لا يتمكن القاضى محكوماً بهذه التشريعات أحياناً من ضمان الاحترام الواجب لها .

المطلب الأول التعريف بالحرية

من الملاحظ للوهلة الأولى أن الفقه لم يضع تعريفاً محدداً لها ، بل اختلفت التعريفات وفقاً للزاوية التي ينظر بها إلى الحرية ، والغاية المبتغاة من الوصول إلى تعريف لها ، وهل هو لمجرد الإحاطة بها أم لحمايتها أو تأصيل فقهى لنظريتها .

فالحرية في نظر البعض^(١) مجموعة الحقوق المعترف بها والتي اعتبرت أساسية في مستوى حضارى معين ، ويوجب بالتالى أن تتمتع بوضعها هذا بحماية قانونية خاصة تكفلها الدولة لها وتضمنها بعدم التعرض لها وبيان وسائل حمايتها .

وأوضح البعض أن الحرية ضرورية وأساسية مهما كانت المسميات التي أطلقت عليها ، فسواء سميت حقوقاً أو مكّنات أو سلطات أو حريات فهي في مضمونها أحد العناصر الأساسية اللازمة للفرد باعتباره كائناً في المجتمع ، ليس فقط بل إنها توصف

Horhlon (h) : Droit constitutionnel et les institutions politiques (١)
ed, 1972 p 170.

أنها جزء في حياة الإنسان بها ومن أجلها يحيا .
والحرية كما عرفها إعلان حقوق الإنسان الصادر في بداية
الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ هي حق الفرد في أن يفعل ما لا يضر
بالآخرين ، وإن الحدود المفروضة على هذه الحرية لا يجوز فرضها
إلا بقانون .

فالحرية لا يمكن تصور قيامها مطلقة دون حدود وقيود وتفرض
مع مكنة الدولة فهي دوماً على العكس كانت تمثل قيوداً على
سلطات الدولة في التصرف في مواجهتها .

فتبلورت الحرية على هذه الصورة لتقوم في جوانبها العديد من
الحقوق ، وحق الممارسة وفي مقدمتها الحرية الشخصية ، حرية
الملكية وحرية الرأي والعقيدة والاجتماع إلى جانب سائر الحريات
التي أطلق عليها الحريات السياسية ، وهي تلك التي تخول الفرد
المشاركة في إدارة شئون الحكم عن طريق حق الانتخاب والتصويت
والاستفتاء والترشيح وهي حقوق لا تقرر للأجانب ، وإنما تقتصر
على المواطنين وحدهم ، خلافاً لسائر الحقوق والحريات المدنية والتي
تسرى في مجالها على كل من المواطنين والأجانب^(١) .

ومن وجهة نظرنا ، الحرية هي مراكز قانونية للأفراد تمكنهم من
مطالبة السلطة بالامتناع عن القيام بعمل ما في بعض المجالات ،

(١) فؤاد العطار ، النظم السياسية ، طبعة ١٩٦١ ، ص ١١٤ ، وثروت بدوي ، النظم
السياسية طبعة ١٩٧٢ ، ص ٤٠١ .

أى أنه التزام السلطة بغل يدها عن التعرض للنشاط الفردي في بعض نواحيه المادية .

وهذه القيود لا تنشأ من فراغ ، بل في نطاق من المصالح العامة ويتوقف مداها على التشريع المنظم للحرية والذي يورد قيوداً على سلوك الفرد المعتبر جزءاً من السلوك الاجتماعي .

فالحرية دوماً مرهونة بالقانون والنشاط الإنساني ، وهذا النشاط لا يرقى إلى مرتبة الحرية ، إلا إذا توافر له التنظيم التشريعي المعطى له حرية الممارسة ، ولا يعنى التنظيم تعارض الحرية مع ممارستها . فالفرد لا يمكنه ممارسة حرية غير منظمة بما يمتنع عليه معه الاعتداء على حريات الآخرين وبالمثل يمنع الآخرون أفراداً كانوا أم سلطة من التعرض له في ممارستها حرته^(١) .

Bernard (p): la notion de libertés publiques en droit français ed (١)

1962 p 60.

المطلب الثانى

التقسيم الفقہى للحرية

تقسم الحريات إلى العديد من الأقسام وربط هذا التقسيم بالنظر إلى الحقوق التقليدية من خلال نظره إلى واقع إعلانات الحقوق ومدى إيمان الدساتير بها .

واتجه الفقه^(١) إلى التمييز بين ما سمي بالحريات ذات المضمون الاقتصادى وتلك المعروفة بالحريات الفردية وذلك بالنظر إلى أن الحريات الاقتصادية لا تخضع فى تطورها لنفس المؤثرات التى تمكن من بلورة الحقوق والحريات وممارستها ، وما ترتب عليه من ظهور العديد من المشكلات الدستورية والقانون بينها . وما نتج عنه من ظهور أنواع جديدة من الحقوق هى الحقوق الاقتصادية والحقوق الاجتماعية إلى جانب الحقوق والحريات الفردية .

ويتجه الفقه إلى تقسيم الحريات إلى :

١ - الحريات الفردية ..

(١) سليمان الطماوى ، مبادئ القانون الدستورى المصرى والاتحادى ، طبعة ١٩٥٨ ،

٢ - الحريات الاقتصادية .

ويطلق على الأولى : الحريات الأساسية لاتصالها بالحقوق الشخصية ومساسها بالحريات المتصلة بشخص الإنسان وذاته ، وهي حريات تعنى الدساتير بالنص عليها وتضمينها .

فهي تتصل بحياة الإنسان من ناحيتين :

الأولى : المادية ، وهي الحرية الشخصية - حرية أَوْ حق التملك .

الثانية : تتصل بمصالح الأفراد المعنوية وتلصق بهم أيضًا ، كحرية العقيدة والرأى والاجتماع وتكوين الجمعيات والتعليم والصحافة وحق التظلم وتقديم الشكوى^(١) .

ويضيف إليها آخرون الحريات السياسية باعتبارها إحدى الحريات الأساسية التي كادت سبيلا للوصول إلى تقرير الحقوق والحريات الأخرى . والحقوق السياسية تشتمل على الحق في الانتخاب ، والترشيح ، وكذا حق إبداء الرأى في الاستفتاء ونضيف أن هذه الحريات السياسية هي أسبق الحريات التي من خلالها يمكن التحكم في توجيه دفة الحكم وأمور الدولة وحماية سائر الحقوق والحريات الأخرى .

(١) عثمان خليل عثمان ، الاتجاهات الدستورية الحديثة طبعة ١٩٥٦ ، ص ١١١ .

عبد الحكيم حسن العتيلي ، الحريات العامة في الفكر والنظام الإسلامى ، طبعة ١٩٧٤ ، ص ٨١ .

ويتجه فريق آخر إلى تقسيمها تقسيماً ثلاثياً يشتمل على :
أولاً : الحريات الشخصية .

وتشمل خمسة أنواع من الحريات .

(أ) حق التنقل .

(ب) حق الأمن .

(جـ) حرية المسكن .

(د) سرية المراسلات .

(هـ) احترام السلامة العقلية والذهنية للإنسان .

ثانياً : الحريات الفكرية أو الذهنية .

وتشمل حرية الرأي ، وحرية العقيدة الدينية ، وحرية الصحافة

والمرح والسينما ، وحرية الاجتماع ، وحرية تكوين الجمعيات .

ثالثاً : الحريات الاقتصادية .

وتشتمل على حرية الملكية - وحرية التجارة .

ومهما يكن من أمر تقسيمات الحريات وتعددتها مع التباين في

المعنى : إلا أنها تتجه دوماً إلى التقارب في المضمون .

وفي رأينا أن تقسيم الحريات ما هو إلا إدراج صور متعددة

لحرية واحدة تحت تعريفات أساسية تحوى في مضمونها تلك

الحريات التي تتصل بذات المسمى ، بمعنى أن الحريات كلها محددة

ويكاد يجمع الفقه وإحكام الدساتير والقوانين عليها ، بعد هذا

التاريخ الطويل لتحديد الحريات وأسانيدها ومدى شرعيتها

و ضماناتها وعلى شمولها جميعاً تحت أبواب وتعريفات مختلفة .
ولذلك فإننا نتجه إلى تأييد تقسيم الحريات إلى أربعة أقسام
أساسية يضم كل قسم منها المسميات المحددة للحريات التي يحققها
ويتطلب وجوده وجودها وممارستها بما لها من ضمانات .
وعليه تنقسم هذه الحريات إلى أربعة أقسام هي :

١ - الحرية الشخصية .

٢ - الحريات الاجتماعية .

٣ - الحريات الاقتصادية .

٤ - الحريات السياسية .

وذلك على التفصيل الآتي :

الفرع الأول الحرية الشخصية

وهي - الحريات الأساسية أو الحريات الفردية - باعتبارها
أسمى الحقوق التي تكفلها الدساتير وإعلانات الحقوق للمواطنين ،
وإليها دوماً يسعى المواطنون سلماً أو اتصالاً .

ونظراً لما لها من أهمية سامية في كيان الفرد وبناء المجتمع ، نجد
أن الدساتير تكفل لها من الضمانات والمكنات ما يكفل لها أمن

الممارسة ويوفر الطمأنينة للقائمين عليها ومما يجعلها تأتي في مقدمة الحريات ، باعتبارها لازمة لإمكانية التمتع بغيرها من الحريات وتعد في الغالب الأعم شرطاً من شروط وجود سائر الحريات الفردية أو السياسية .

وترتب على انتشار المذاهب الاقتصادية الحديثة وأخذ العديد من الدول بها إلى تغيير عميق في طبيعة مفهوم الحرية بناء على ما حدث من تغيير جذري في مركز الفرد من السلطة وحقوقه قبلها وقيام مدلولات جديدة للحريات الأفراد العامة ، بل لقد أشار البعض إلى أن الحرية قامت دوماً مرتبطة بفكرة المساواة وتدور معها ولا تتفصل إحداها عن الأخرى في أية ناحية من نواحيها حتى في تعريفها ويشير إلى أن تعريف الحرية قديماً كان مشتقاً من المساواة ، وبعد الفرد حراً إذا كان تصرف الدولة إزاءه لم يكن سوى مجرد تنفيذ أو تطبيق لقاعدة عامة وضعت لجميع الأفراد على السواء ، أى دون تمييز بينهم . وبلغ في تقدير المساواة إلى أنه في الديمقراطية اليونانية القديمة وصل الأمر إلى أنهم كانوا - بصدد اختيار أعضاء المجالس والكثير من الوظائف يلجئون إلى القرعة تحقيقاً للمساواة والحرية في الاختيار .

وحديثاً ارتبطت الحرية بالديمقراطية والتي تعنى المساواة في استخدام الحقوق وممارسة الحريات . فإذا لم يكن ثمة مساواة بين

الأفراد في التمتع بالحرية فإنه لا يصح الادعاء بأنه ثمة حرية^(١) .
وهذه الحريات الشخصية بمحتواها الفقهي تعد أقدس الحريات
وأهمها باعتبارها تمثل في الواقع ، مركز الدائرة بالنسبة إلى جميع
الحريات الأخرى .
وتتنوع هذه الحريات الشخصية إلى عدة فروع منها :

أولا : حرية العقيدة أو الحرية الدينية^(٢) :

وهي من الحريات الشخصية التي تتصل بالحالة المعنوية للفرد
والتي لا يجبر الإنسان على الإفصاح عنها من خلال مكنون نفسه
وما يجيش بها من خلجات قد لا يجب إظهارها أو يأنف من ذلك .
وهذه الحرية المعنوية لا تقف عند حد حرية الاعتقاد والإيمان
المطلق لما يراه الشخص متفقا وعقيدته بل يتصل بحرية الرأي
والاجتماع والصحافة وتكوين الجمعيات وهي كلها ميادين لحرية
الإيمان والاعتقاد والتعبير دينيا وفكريا وفلسفيا .

وحرية العقيدة هي أهمها وأجلها لاتصالها بالعلاقة بين الفرد
وخالقه ، وما يؤمن به أو يعتقد فيه ، وهي صلة روحية تدخل في
نطاق الضمير والسرية ، وهي بلا شك خارج نطاق الرقابة

Bernard (p): la notion de l'ordre public en droit administratif (١)
Francais, ed 1962 p 447.

(٢) ثروت بدوي ، النظم السياسية المرجع السابق ، ص ٤٢ .

أو التقييد ، ويبدو أثر التنظيم في نطاق ممارسة شعائر عقيدة الفرد وما يؤمن به وهى مجال المظهر الخارج للتعبير .
وهى أيضا مجال الدعاية للعقيدة ونشر أفكارها ووفق هذا النطاق تتصل حرية العقيدة بحرية الرأى وحرية الاجتماع وحرية النشر - الصحافة - تخضع للقيود في نطاق الصالح العام والآداب العامة من أجل الحفاظ على النظام العام والوحدة بين أبناء القطر الواحد .

وتمثل ممارسة الشعائر الدينية الجانب الإيجابي للإيمان الفردى وهو الجانب السلبى لحرية العقيدة ، وتمثل عبثا نفسيا رهيبا للفرد الذى لا يتمكن من التعبير عن عقيدته وهذا التعبير هو الممثل للمجال الحقيقى والمخصب للتدخل الضابط ، ولطالما عصفت بها الأيام والسياسات في مختلف الدول ، ولطالما تعرض الأفراد للفرد والجور من جانب الدولة والسلطة على مر التاريخ ، وكانت ومازالت محل اعتداء يزيد في قوته ويتكرر على حق الكلام والنشر الدينى باعتبارهما إحدى الصور المتصلة بحرية الفكر .

ثانياً : حرية التنقل^(١) :

وهى حرية الإنسان في الانتقال من مكان إلى آخر وأياً كانت

Robert (j) : la violation des libertés individuelles et le problème (١)
des responsabilités ed, 1956 p23.

الوسيلة المستخدمة في هذا الانتقال . كما تشمل حرية في العودة إلى المكان الذي غادره وقتها شاء ، وتحتوى أيضاً على حق الفرد في الهجرة من الوطن ومغادرته إلى أى وطن آخر .

والأصل في حرية الانتقال هو الإطلاق ، وقد استمرت بوضعها هذا ردحاً طويلاً من الزمن حتى بدأت تظهر المشاكل المترتبة على فتح الحدود بين البلاد بلا رابط أو ضابط ، وباتت تطلب أمر تنظيمها وتدخل الدول وتنسيق علاقات الانتقال بينها وضوابطه ، محلاً للاتفاقات والتنظيم عن طريق تأشيرات التصريح بالدخول أو المغادرة ووثائق السفر التى تضع أحكام هذه الاتفاقيات موضع التنفيذ .

وهذه الحرية وتنظيمها يشمل الكافة دون استثناء ، وذلك في نطاق عدم التعارض أو الحجز عليها تحت ستار التنظيم أو منع دخول فئات معينة إلى الوطن ، أو خروج آخرين دون انتهاج مبدأ المساواة في حالة عدم وجود المانع القانوني لهذا التمييز .

ثالثاً : حرية المسكن :

ويقصد بالمسكن هنا ، المكان الذى يتمتع على السلطة العامة أن تدخله إلا في الأحوال وبالشروط التى نص عليها القانون وهى ليست الرابطة القانونية بين الشخص ومكان معين وهو محل الإقامة ، بل المقصود بها المنزل الذى يقيم فيه ويشغله بانتظام ، وفي

وقت معين من أجل سكناه وعائلته أو بنفسه .
ويقوم على حرية الفرد في أن يقيم في المسكن الذي يملكه
أو يستأجره لإقامته ووفق اختياره مع إمكانية انتقاله منه إلى مسكن
آخر ، وتكفل له حقوقه فيه بألا يقتحم عليه أو يفتش هذا المسكن
في غير الأحوال التي نظمها القانون وبأمر قضائي مسبب .

رابعاً : سرية المراسلات :

وهي تتضمن حرية الفرد في أن يعبر عن مكنون نفسه ، وسرد
أسراره وعرض مشاكله ، لمن شاء في رسائله ، ولا يجوز أن تنتهك
سريتها إذ أن ذلك الانتهاك لا يعدو أن يكون خرقاً لحق ملكية
الفرد لرسائله ، بالإضافة إلى أنه يعد انتهاكاً لحرية الإنسان في
التعبير عن مكنونه .

وهذه الحرية كسائر الحريات لا تخرج عن نطاق التنظيم
للمصالح العام ، خاصة بالنسبة للرسائل المصدرة لحماية لأمن الدولة
ولنظامها من العناصر المشكوك فيها .

كما يتصل بهذه الحرية تنظيم الاتصالات التليفونية ووسائل
الاستماع وأجهزة الإرسال اللاسلكي ولا يعد ذلك قيداً عليها بل
تنظيماً لاستخدامها مادام الفرد حراً في استخدامها على الوجه
المكفول لها .. ولا تتدخل فيها الجهات الإدارية إلا من خلال
الإجراءات القانونية المنظمة لعمليات الرقابة والتفتيش والتي يجب

أن تكون دوماً قائمة على أسسها من الصحة والجدي من الأسباب
وإلا يتحول التنظيم إلى مصدر إزعاج وتدخل في حريات المواطنين
دون ضابط أو رقيب .

خامساً : حرية الرأي :

وتعد حرية الرأي من أهم الحريات وأعظمها لاتصالها بالتعبير
عن الأفكار الإنسانية وأداة النقل المساعد وتبادل الخلجات وهي
التي تجعل الإنسان حراً في تكوين رأيه الخاص فيما يعرض له من
وقائع وأحداث ، كما وأنها تعطى له المجال الرحب لأن يعبر عن
رأيه وأن يعلق على آراء الآخرين فيما يرونه من أحداث جارية
ويكفل له أيضاً حق نقل هذا الرأي للآخرين ونشره عليهم بوسائل
التعبير المختلفة .

ونجد أن كافة الدساتير تنص في مضمونها على هذه الحرية ،
وتشير إلى تأكيد عدم جواز الحجر عليها ، أو منع الأفراد من إظهار
أفكارهم ومعتقداتهم أو منعهم من الكتابة ، أو طبع أو نشر هذه
الآراء ، مع عدم إخضاع هذه المحررات قبل نشرها لأية رقابة
ولا يسأل شخص عما كتبه أو نشره إلا في الأحوال المنصوص
عليها في القوانين وهي كلها بالتالي تتناول استقلال الفكر الإنساني
عن كل تدخل من جانب السلطة وبأى صورة كانت ، حيث تتوافر
أهلية الفرد في التفكير والاعتقاد كيفما شاء ، والتعبير عن هذه

الأفكار وتلك المعتقدات ، ولا يخرجها ذلك عن التنظيم والتضمين المستهدف للصالح العام .

سادسًا : حرية الاجتماع :

وحرية الاجتماع هي أكثر ما يواجه الحريات من التنظيم والتقييد منها لما قد يحدث من جراء تجمع العديد من البشر مختلفي الفكر والمزاج والمعتقدات في مكان واحد ، خاصة في الاجتماعات العامة والتي تختلف شروطها عن تلك المتطلب توافرها لعقد الاجتماعات الخاصة ، ويختلف كلاهما عن التجمهر وهو الاجتماع غير المنظم المعاقب عليه .

وتتصل حرية الاجتماع بحرية الرأي ، ولذا نجد دومًا أن الدساتير التي تكفل حرية الرأي تكفل بالتبعية لها حرية الاجتماع وهو ما يعبر عن إيمانها بسائر الحريات الأخرى ، والتي يعتبر الاجتماع هو المجال الحيوي لممارستها كحرية ممارسة الشعائر الدينية ، وحرية الرأي والحرية الاقتصادية والسياسية وغيرها .

سابعًا : حق تكوين الجمعيات :

وهذه الحرية تتصل بحرية الاجتماع ، وتكفل للمواطنين الحق في تكوين الجمعيات التي يرون فيها تحقيقًا لمصالحهم ، وكذا تضمن لهم الانضمام إليها بعد إنشائها ، وهذه الحرية كفلتها العديد من

الدساتير والتشريعات ، خاصة عندما تشير إلى الحق في إنشاء النقابات وتكوينها من خلال تنظيم قانوني كافل لمنع انحرافها أو تشكيلها على وجه قد يخل بالأمن أو النظام العام .

الفرع الثاني الحريات الاجتماعية

وهذه الحرية تشمل حقوقاً للأفراد في مواجهة الدولة . فهي على عكس الحقوق التقليدية والتي تفرض على الدولة التزاماً بمجرد الامتناع عن التدخل في النشاط الفردي - دون أن تبادر إلى تقديم خدماتها للأفراد، بل تعمل على حماية هذه الحقوق من أى اعتداء يقع عليها .

ويلاحظ أن الحريات الاجتماعية كلما اتسع مجالها ، ضاق مجال الحريات والحقوق التقليدية ونطاقها ، فمثلاً كفالة الدولة لحقوق العمل ومحاربة البطالة . تدعو إلى فرض التزامات أشد على أصحاب الأعمال في تحديد الأجور وتنظيم العمل وظروفه . ويترتب على ذلك من جهة أخرى ، أن الحقوق التقليدية تمثل حقوقاً بالمعنى القانوني تقترب بحماية القضاء . أما هذه الاجتماعية فهي مجرد وعد من الدولة لها أن توفى بها أو تتعاضد عن القيام بها على

مستوليتها ، بل غالبا ما تجد الدولة ضرورة لتدخلها للمساهمة في توفير سبل التمتع بها . وهذه الحرية تمثل حقوقاً للأفراد تشمل على طائفة من الحريات المتصلة بهم في مجموعهم والدولة في مواجهتهم ، وهي تحتم مشاركة الدولة فعلياً بالعمل على تسهيل سبل ممارستها وتحقيق الغاية منها إذ أنها لا تقتصر على الفرد وحده بل بنظام المجتمع كله والذي يتصل بدوره بكيان الدولة كنظام سياسى قائم على الأسس التى تقوم عليها الدولة ، ومن خلال إيمانها بأن مكناتها فى التقدم تقوم على تقدم أبنائها ورفقيهم .
وتشمل هذه الحريات :

- (أ) حق التعليم .
- (ب) حق الرعاية الصحية .
- (جـ) حق الرعاية الاجتماعية .
- (د) حق تولى الوظائف العامة .

١ - الحق فى التعليم :

ويشمل حق البحث العلمى ، الذى يكفل للأفراد حق طلب العلم وأن يتلقوه فى حرية ، تتمثل فى اختيارهم نوع التعليم والمعلم اللازم للدراسة .

ويتصل حق التعليم بحرية الرأى والاعتقاد ، ونقل الأفكار والمبادئ السياسية ، والعقائدية والفلسفية ومنهج الحياة .

كما يتصل بها حق الفرد في طلب العلم الذي يبغيه ويجد نفسه وقوته فيه مع حقه أيضاً في ألا يطلب العلم كلية . وهذه كلها أمور تتصل بالتقدير والإدراك ، وبالتالي تستلزم الإدراك والرشد ، ومن هذا المنطلق يخضع العلم والتعليم للتنظيم والرقابة من الدولة ، بل تعد من أكثر الحريات تدخلاً فيها وتنظيماً لها من قبل الدولة وإخضاعها للتنظيم محافظة على النظام والصحة . والمثل والقيم داخل دور العلم ، ودعم الأمن والنظام فيها ، مع سيادة الأسس الفكرية الصحيحة ، وهو ما يجب عليها لحفظ كيائها ، والتدخل لحفظ حد أدنى من العلوم لأبنائها عن طريق فرض وتنظيم التعليم الإجبارى في مراحله الأولى ومشروعات محو الأمية وغيرها من السياسات الهادفة إلى توفير المناخ العلمى الرشيد لأبنائها ، من خلال كفالات لفئات الشعب ، وحتى لا يكون التعليم مقصوراً على فئة قادرة دون أخرى تحتاج إليه ولا تجده لعجزها في مواجهة متطلباته ونفقاته ، ولذا كفلتها كافة الدساتير والقوانين أياً كانت الفلسفة التى تقوم عليها وتهدف إلى تحقيقها ، شرقية كانت أم غربية وعملت على تنظيمها والنص على كفالة الدولة للتعليم ودعمه ، وتوفير أسبابه بشتى الطرق لأبنائها ، باعتبار أن التعليم والثقافة هما اللذان يوجهان الشخصية الإنسانية للإحساس بكرامتها ويزيدان من قوة الاحترام للحقوق والحريات مع توفيرها لسبل التفاهم والصداقة والصلات بين الأفراد والشعوب ، ويعد

إحدى صور التقارب بين الدول عن طريق تبادل المعلومات والخبرات والدراسات العلمية والثقافية .

٢ - كفالة حق الرعاية الصحية والاجتماعية :

وهي تتناول واجب الدولة في القيام على مجابهة الصحة العامة للأفراد والقيام بالإجراءات الوقائية والعلاج من الأمراض والأوبئة ومكافحة الآفات والجراثيم ، والعمل على تهيئة الجو الصحى المناسب وتوفير المستشفيات ودعمها ، والوحدات العلاجية من أجل تحقيق أعلى مستوى من الصحة والسلامة لأبنائها وخفض نسب المرض والوفيات وكلها تعتبر مقاييس للرقى والتقدم وتكفل الحماية لسائر الأفراد من التعرض للمرض والعدوى ، وهى تتصل أيضا بالتأمين الاجتماعى للأفراد عن طريق كفالة الدولة لهم فى سنّ العجز والشيخوخة وحماية الأسر ومساعدتها^(١) ، والعمل على توفير مستوى لائق للمعيشة لهم ، فلا حرية فى غياب الصحة ولقمة العيش وسهولة الحياة ويسرها وخلوها من المشاكل التى تمثل حجر عثرة فى حياة الأفراد وينشغلون بها عن النظر إلى حقوقهم وحررياتهم .

Broud (P). la notion des libertés publiques en droit Francais, ed (١)

1968, 1982.

٣ - حق العمل وتولى الوظائف العامة :

وهو يعنى بمنع مزاحمة غير المواطنين لهم فى تولى شئون وظائف الدولة وشغل العمالة فيها مثل غيرهم من الأجانب والذى لا يكون على الدولة الاستعانة بهم إلا فى الحالات الاستثنائية والخبرات النادرة ، ولغاية بث هذه الخبرات ونقلها إلى أبناء الوطن .
ويكفل هذا الحق أيضا لكل فرد العمل الذى يفتح أمامه الفرص لكسب عيشه عن طريق العمل الذى يتقنه ويختاره مع وجوب توافر شروط العمل الصالح والشريف وتكافؤ الفرص بالنسبة للجميع وتحديد الأجور والضمانات فى حالات الإصابة والعجز مع تحديد أوقات الراحة وساعات العمل ، وسن العمل المناسب لكل مهنة ، وعدم تشغيل الصغار قبل سن النضج ، وتحريم استغلال النساء فى أعمال لا تتفق وطبيعتهن وهى كلها أمور تخضع لتشريعات التوظيف والعمل وتلقى التدخل الدائم من جانب سلطات الضبط الإدارى للتحقق من وضع أحكام هذه القوانين وشرايطها موضع التطبيق والتنفيذ .

الفرع الثالث

الحريات السياسية

الحرية السياسية هي إحدى صور الحق المكفول للمواطنين ، لمواجهة سلطات الدولة ، في حلقة اتصال بينها . وهي تستهدف تمكين المواطنين من المشاركة على وجه ما في تسيير دفة البلاد . ولذلك تعد إحدى الحريات الأساسية التي تساعد على تقرير سائر الحريات ، وهي تشمل في مضمونها العديد من الحريات الأخرى وممارستها تكفل للأفراد المساهمة في حكم الأمة وتقرير سياساتها والمشاركة في تسيير دفة الأمور فيها . وهي تعبير عن الإرادة العامة للمجتمع . وتمكن لكل مواطن الحق في أن يساهم في التشريع بشخصه أو بواسطة نوابه المنتخبين ، بواسطة المجموع من الناخبين أو غالبيتهم ، باعتبارهم متساوين في هذا الحق .

وتتمثل مظاهر هذه الحريات السياسية في :

الاستفتاء - الاعتراض - الاقتراح - الترشيح والانتخاب .
والواقع أن المعنى الفنى للاستفتاء إنما ينصرف خاصة في مجال تطبيق الديمقراطية شبه المباشرة إلى مشاركة الشعب في إقرار قوانينه أو الاعتراض عليها . كما يتصل بإسهام الشعب بالمشاركة في اختيار حكامه ، أو غير ذلك من الأمور التي تتصل بالدولة

أو نظامها السياسي ، كما تمتد لتشارك في إسهام الشعب في تعديل الدستور أو ما يتخذ من إجراءات في الظروف الاستثنائية في نطاق الاستفتاء التشريعي والسياسي معاً .

ولقد برزت أهمية اشتراك الأفراد في طريق الاستفتاء في حكم بلادهم ، ذلك الأثر الهام المترتب على مدى كفالة حق الشعب في أن يكون هو الإرادة المعبرة عن آماله ورغباته .

ولم تخل الدساتير من النص عليه وكفالاته حق الأفراد في اقتراح القوانين والاعتراض عليها . وإن كان حق الاقتراح مازال قاصراً عن أن يكون عاماً في الدساتير المختلفة باعتبار أن معظم التشريعات تقترحها الحكومة بالنظر إلى تعقد وظيفة التشريع^(١) . ويغلب الاتجاه إلى الآن إلى قصر حق الاقتراح والاعتراض أو الاستفتاء على مسائل محددة هي التي تكون محلها ، وبحيث يكون الاختصاص الأصيل للبرلمان حولها .

ويتصل بالحرية السياسية حق الانتخاب والتشريع . وهي توفير الحق للأفراد في الانتخاب والترشيح لعضوية المجالس النيابية والمحلية ورئاسة الدولة ، وأن تكفل للمواطن هذه الحقوق بشروط معقولة ومقبولة ، وألا توضع أمام تمتعه بها وكفالاتها العراقيل بالمجحف من الشروط بغية إبعاد طوائف معينة عن ممارسة هذه الحقوق .

(١) سليمان الطماوي ، السلطات الثلاث طبعة ١٩٧٠ ، ص ٥٤ ، ٥٥ .

ولا جدال أن هذه الحقوق بمشتوفا إنما تعد الأساس الأول والأصيل الذى عن طريقه يتحكم ويتدخل أفراد الأمة فى كافة ما يعنى لهذه الدولة من مكينات وسلطات وما يعرض لها من أمور أو إجراءات . استخدام الحريات السياسية يجب أن يكون فى حدود القوانين واللوائح المنظمة لممارستها لتدعيم حمايتها ومساندتها بالنص عليها وتضمينها دستورياً وتشريعياً وفرض ما يمنع العدوان والشطط عليها^(١) .

وغنى عن البيان أن الحريات العامة ليست كلها على قدم المساواة ، بل إنها تتفاوت درجاتها تبعاً لأهميتها وعلى أساس نص الدستور بشأنها ، فإذا كانت نصوص الدستور صريحة مطلقة لا تدع مجالاً لمباشرة السلطة اللاتحفية الضبطية لتقيد بعض الحريات فإن سلطة هيئات الضبط بصدد تكون محدودة للغاية . أما إذا كانت نصوص الدستور من العموم بحيث تجهز للإدارة التدخل ، فإن سلطة هيئات الضبط بصدد هذه الطائفة من الحريات تكون أوسع من سلطتها بالقياس إلى الحريات الأولى^(٢) .

(١) ثروت بدوى ، النظم السياسية ، المرجع السابق ، ص ٤٣٢ وما بعدها .

(٢) وقد أقرت محكمة القضاء الإدارى هذا التمييز بين الحريات المختلفة وتفاوتها فى درجاتها بقولها : إن الدستور يقرر تارة الحرية العامة ويبيع للمشرع تنظيمها من غير نقص أو انتقاص ، وطوراً يطلق الحرية إطلاقاً لا سهيل إلى تقييدها أو تنظيمها ولو بتشريع عن الحقوق العامة التى أطلقها الدستور من أن المصريين لدى القانون سواء وهم متساوون فى التمتع بالحقوق المدنية والسياسية وفيها عليهم من الواجبات والتكاليف العامة لا تمييز بينهم فى ذلك^(٣)

والحقيقة التي لا خلاف فيها أنه ليست هناك حرية مطلقة بالمعنى الكامل ، فإطلاق الحريات بغير قيد مدعاة للفوضى ، ولذلك فمن المحتمل أن يتدخل المشرع أحياناً ليقرر من القيود على تلك الحريات ما يحول دون إساءة استعمالها على وجه يضر بصالح المجموع . على أنه كثيراً ما يجد المشرع نفسه في حيرة أمام اعتبارين متعارضين يحاول كل منهما أن ينال من تقديره النصيب الأدنى وهما الاعتبار الفردي أو الحرية والاعتبار الجماعي أو النظام ، فإذا بالغ المشرع في الإطلاق بدعوى الحرية فقد يعرض كيان الجماعة لخطر الفوضى ، وإذا أسرف في التقيد بدعوى النظام فقد يؤدي بشخصية الفرد حرите ، ولذلك فإن التنظيم التشريعي الحكيم هو في تحقيق أسباب التوسط والتوازن بين اعتباري الحرية والنظام^(١) .

والمستفاد من مجمل ما تقدم أن الحريات العامة تتسم بطابع نسبي^(٢) ، وقد بدت نسبية الحرية في إعلان الحقوق الصادر في

بسبب الأصل أو اللغة أو الدين ، ومن الحريات التي أباح فيها الدستور التنظيم للمشرع ما ورد في المادة ١٤ من أن حرية الرأي مكفولة ولكل إنسان الإعراب عن فكره بالقول أو بالكتابة أو بالتصوير أو بغير ذلك في حدود القانون .

القضاء الإداري ، الدعوى رقم ٦١٥ / ٥ ق ، بجلسة ١٦ ، ١٢ / ١٩٥٢ ، س ٧ ، ص ١٤٧ .

(١) سعد عصفور ، حرية الاجتماع في إنجلترا وفرنسا ومصر . مجلة مجلس الدولة السنة السابعة ص ٢٣٠ .

(٢) نعيم عطية ، النظرية العامة للحريات الفردية ، رسالة طبعه ١٩٦٥ ، ص ١٩١ وماتلاها .

١٧٨٩ والذي نص في مادته الرابعة على أن حرية كل فرد تلقى حدها الطبيعي عند ممارسة سائر أفراد الجماعة لحریتهم بالمثل ، ولا يمكن أن توجد حتى في الظروف العادية حريات مطلقة ، إذ أن وجود حريات مطلقة مدعاة للفوضى . وهذا الطابع النسبي للحقوق واضح لا لبس فيه ، ولا تبدو مواجهة الإدارة للحريات الفردية واحدة في كل وقت وفي كل مكان حتى في داخل الدولة الواحدة ، ولا يختلف مدى تلك المواجهة تبعاً للحرية المفروضة ، إنما يختلف تبعاً للظروف سواء أكانت ظروفًا عادية أو ظروفًا غير عادية أو استثنائية .

الفرع الرابع الحرية الاقتصادية .

تتميز الحرية الاقتصادية بأنها لا تخضع في تطورها حتىًا لذات الأسس التي تخضع لها سائر الحريات ، وهذه الحرية تثير العديد من المشاكل الدستورية والقانونية ، وتتغير وفقًا للمبادئ السياسية والمذهبية السائدة في الدول . كما تخضع في الكثير من جوانبها للعلاقات الدولية ، وفي ممارستها داخل الدولة نجد العديد منها صورًا لحريات فردية ذات طابع اقتصادي .

وتتصل الحريات الاقتصادية بحق الملكية والتجارة والصناعة والعمل وتتصل جميعها بمشمول الاقتصاد القومي . وتقوم هذه الحرية على كفالة الملكية بعدم فرض الحراسة عليها واستخدام مالك الشيء له من سبيل الاستثمار شريطة ألا يتعارض هذا الاستعمال في مجمله مع الصالح العام والقومي ، والذي يتكون من مجمل الأنشطة الاقتصادية الفردية .

وفي هذا النطاق تكفل الدساتير حقوق الملكية واستعمالها باعتبارها الآن أصبحت ذات وظائف اجتماعية لأبناء الأمة وتكفلها الدولة في هذا النطاق .

وتشير نصوص الدساتير إلى وجوب كفالة حق الملكية وعدم نزعها إلا للمنفعة العامة وبمقابل . مع كفالة انتقالها بالميراث من السلف إلى الخلف وهو ما يعد بذاته دافعاً وحافزاً على العمل والإنتاج والاستثمار لكفالة حياة الفرد وأسرته وهو ما تعجز عنه الأنظمة الاشتراكية المتطرفة .

ويتصل بهذا الحق وامتداداً له حق الأفراد في العمل الحر شريطة ألا يضر أو يخل بمصلحة المجتمع أو يخل بأمن الناس أو يعتدى عليهم .

فحرية العمل والتجارة والصناعة مكفولة من خلال التنظيم التشريعي لمجالها وحدود ممارستها بغية كفالة الاقتصاد القومي واتجاهه وتحقيقه استغلالاً دون انطلاقة من اشتراك رأس المال

الخاص في التجارة وإيجاده مجالاً لممارسة نشاطه في خدمة الاقتصاد القومي دون انحراف أو استغلال ، باعتبارها كلها وظائف اجتماعية يتم العمل فيها على نحو لا يتعارض مع النظام المستهدف والمحقق لتنمية الإنتاج ورفع مستوى المعيشة وتحقيق خطط التنمية المستهدفة .

وهذا هو الأساس الاشتراكي القائم على الكفاية والعدل ، وربما يحول دون الاستغلال وينظم الاقتصاد القومي للدولة وفق خطة يخضع لها الجميع .

ويوجد في الدول العربية من النظم الاقتصادية ما يختلف مناهجها من دولة لأخرى ومن حيث الطبيعة أو التنظيم القانوني لها .

وأصبح التنظيم الآن من الأمور التي تدخل تحت إشراف الدولة وإدارتها ، حيث تتولى إدارة الحياة الاقتصادية مع تعددها .

المبحث الثالث الحقوق والحريات في دستورنا الحالى و ضماناتها

المطلب الأول الحقوق والحريات في دستورنا الحالى

- بالرجوع إلى دستورنا الحالى يبين أنه ينص على حقوق الأفراد وحرياتهم فى البابين الثانى والثالث منه . وفى الباب الثانى المخصص للمقومات الأساسية للمجتمع - ينص الدستور على الحقوق والحريات الاقتصادية والاجتماعية الآتية :
- كفالة تكافؤ الفرص لجميع المواطنين (م ٧) .
 - حماية الأمومة والطفولة ورعاية النشء والشباب (م ١٠) .
 - كفالة حقوق المرأة العاملة ومساواتها بالرجل فى ميادين الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية مع عدم الإخلال بأحكام الشريعة الإسلامية (م ١١) .
 - كفالة حق العمل وعدم إجازة فرض العمل جبراً على

المواطنين- إلا بقانون لأداء خدمة عامة وبمقابل عادل (م ١٣) .

- كفالة حق المواطنين في التعيين في الوظائف العامة وعدم إجازة فصلهم بغير الطريق التأديبي إلا في الأحوال التي يحددها القانون (م ١٤) .

- كفالة الدولة للخدمات الثقافية والاجتماعية والصحية وخاصة بالنسبة للقرية (م ١٦) .

- كفالة الدولة لخدمات التأمين الاجتماعي والصحي ومعاشات العجز من العمل والبطالة والشيفوخة للمواطنين وفقاً للقانون (م ١٧) .

- كفالة حق التعليم ووجوب أن يكون إلزامياً في المرحلة الابتدائية والعمل على مد الإلزام على مراحل أخرى ، وكفالة استغلال الجامعات ومراكز المبحث العلمي (م ١٨) .

- كفالة التعليم المجاني في مؤسسات الدولة التعليمية في مراحل المختلفة (م ٢٠) .

- كفالة حق العاملين في نصيب من إدارة المشروعات وفي أرباحها وفقاً للقانون وتمثيلهم في مجالس إدارة وحدات القطاع العام في حدود خمسين في المائة من عدد أعضاء هذه المجالس ، وكفالة تمثيل صغار الفلاحين والحرفيين بثمانين في المائة في عضوية مجالس إدارة الجمعيات التعاونية الزراعية والصناعية وفقاً للقانون (م ٢٦) .

- حماية الملكية ودعمها وفقاً للقانون (م ٣٣) .
- حماية الملكية الخاصة وعدم إجازة فرض الحراسة عليها إلا في الأحوال المبينة في القانون وبحكم قضائي وعدم إجازة نزع الملكية إلا للمنفعة العامة ومقابل تعويض وفقاً للقانون (م ٣٤) .
- عدم إجازة التأميم إلا لاعتبارات الصالح العام وبقانون ومقابل تعويض (م ٣٥) .
- حظر المصادرة العامة للأموال وعدم إجازة المصادرة الخاصة إلا بحكم قضائي (م ٣٦) .
- تحديد حد أقصى للملكية الزراعية بما يضمن حماية الفلاح والعامل الزراعي من الاستغلال وفقاً للقانون (م ٣٧) .
- إقامة النظام الضريبي على العدالة الاجتماعية (م ٣٨) .
- حماية الادخار وتشجيعه وتنظيمه (م ٣٩) .
- وينص الدستور في الباب الثالث المخصص للحريات والحقوق والواجبات العامة على الحقوق والحريات السياسية الآتية :

- حق المواطنين في المساواة في الحقوق والواجبات العامة دون تمييز بينهم في ذلك بسبب الجنس في الأصل أو اللغة أو الدين أو العقيدة (م ٤٠) .
- حق المواطن في الحرية الشخصية وعدم إجازة القبض على أحد في غير حالة التلبس أو تفتيشه أو حبسه أو تقييد حريته بأي

قيد أو منعه من التنقل إلا بأمر تستلزمه ضرورة التحقيق وصيانة أمن المجتمع ويصدر من القاضي المختص أو النيابة العامة وفقاً للقانون ووجوب تجديد مدة الحبس الاحتياطي وفقاً للقانون (م ٤١) .

- حق المواطن المقبوض عليه أو المحبوس أو المقيد حريته بأى قيد فى أن يعامل بما يحفظ عليه كرامة الإنسان وحظر إيذائه بدنياً أو معنوياً ، وعدم إجازة حجزه أو حبسه فى غير الأماكن المخصصة للقوانين الصادرة بتنظيم السجون ، وعدم إجازة التعويل على أى قول يثبت صدوره من مواطن تحت وطأة الإيذاء أو التهديد به (م ٤٢) .

- عدم جواز إجراء أى تجربة طبية أو علمية على أى مواطن بغير رضائه الحر (م ٤٣)^(١) .

- حماية حرمة المساكن وعدم إجازة دخولها أو تفتيشها إلا بأمر قضائى مسبب وفقاً للقانون (م ٤٤) .

(١) قضت المحكمة الدستورية العليا فى الثانى من شهر يونيو عام ١٩٨٤ بعدم دستورية نص المادة ٤٧ من قانون الإجراءات الجنائية التى تجهز لمأمر الضبط القضائى فى حالة التلبس بجناية أو جنحة أن يفتش منزل المتهم وأن يضبط فيه الأشياء والأوراق التى تفيد فى كشف الحقيقة إذا اتضح من أمارات قوية أنها موجودة فيه . تأسيساً على أن تحويل مأمر الضبط القضائى الحق فى إجراء تفتيش مسكن المتهم فى حالة التلبس بجناية أو جنحة دون أن يصدر له أمر قضائى مسبب عن يلك سلطة التحقيق ، فإن مثل هذا النص يكون مخالفاً لحكم المادة ٤٤ من الدستور الأمر الذى يتعين معه القضاء بعدم دستوريته .

- حماية حرمة حياة المواطنين الخاصة وكفالة سرية المراسلات البريدية والبرقية والمحادثات التليفونية وغيرها من وسائل الاتصال ، وعدم إجازة مصادرتها أو الاطلاع عليها أو رقابتها إلا بأمر قضائي مسبب ولمدة محددة وفقا للقانون (م ٤٥) .

- كفالة حرية العقيدة وحرية ممارسة الشعائر الدينية (م ٤٦) .

- كفالة حرية الرأي والتعبير عنه ونشره بالقول أو الكتابة أو التصوير أو غير ذلك من وسائل التعبير في حدود القانون (م ٤٧) .

- كفالة حرية الصحافة والطباعة والنشر ووسائل الإعلام وحظر الرقابة على الصحف أو إنذارها أو وقفها أو إلغائها بالطريق الإداري مع إجازة فرض رقابة محددة استثناء في حالة إعلان الطوارئ أو زمن الحرب على الصحف والمطبوعات ووسائل الإعلام والأمور التي تتصل بالسلامة العامة وأغراض الأمن القومي وفقا للقانون (م ٤٨) .

- كفالة حق الهجرة الدائمة أو الموقوتة إلى الخارج وفقا للقانون (م ٥٢) ووسائل تشجيعه (م ٤٩) .

عدم إجازة حظر الإقامة على أى مواطن في جهة معينة أو إلزامه بالإقامة في مكان معين إلا في الأحوال المبينة في القانون (م ٥٠)

- حظر إبعاد أى مواطن من البلاد أو منعه في العودة

إليها (م ٥١) .

- كفالة حق الهجرة الدائمة أو الموقوتة إلى

الخارج (م ٥٢) .

- كفالة حق الاجتماع الخاص في هدوء وبدون حمل سلاح .

بغير إخطار سابق وإجازة الاجتماعات العامة والمواكب والتجمعات

في حدود القانون (م ٥٤) .

- كفالة حق تكوين الجمعيات على الوجه المبين في القانون

وحظر إنشاء جمعيات يكون نشاطها معادياً لنظام المجتمع أو سرياً أو

ذا طابع عسكري (م ٥٥) .

- كفالة حق إنشاء النقابات والاتحادات على أساس ديمقراطي

وفقاً للقانون (م ٥٦) .

- اعتبار كل اعتداء على الحرية الشخصية أو حرمة الحياة

الخاصة للمواطنين وغيرها من الحقوق والحريات العامة المكفولة

بالدستور والقانون جريمة لا تسقط الدعوى الجنائية ولا المدنية

الناشئة عنها بالتقادم ، وكفالة الدولة للتعويض العادل لمن يقع عليه

الاعتداء (م ٥٧) .

- كفالة حق المواطن في الانتخاب والترشيح وإبداء الرأي في

الاستفتاء وفقاً للقانون (م ٦٢) .

وتكمل بعض المواد الواردة تحت الباب الرابع من الدستور

والمخصص لسيادة القانون - الحقوق والحريات العامة :

- م ٦٦ والتي تنص على أن لا جريمة ولا عقوبة إلا بناء على قانون ، وأن لا توقع عقوبة إلا بحكم قضائي ، ولا عقاب إلا على الأفعال اللاحقة لتاريخ نفاذ القانون .

- م ٦٧ والتي تشمل أن المتهم بريء حتى تثبت إدانته في محاكمة قانونية تكفل له فيها ضمانات الدفاع عن نفسه .

- م ٦٨ والتي تنص على أن التقاضي حق مصون ومكفول للناس كافة ، وأن لكل مواطن حق اللجوء إلى قاضيه الطبيعي ، وأنه يحظر النص في القوانين على تحصين أى عمل أو قرار إدارى من رقابة القضاء .

- م ٧٠ والتي تحظر إقامة الدعوى الجنائية إلا بأمر من جهة قضائية فيما عدا الأحوال التي يحددها القانون .

- م ٧١ والتي توجب أن يبلغ كل من يقبض عليه أو يعتقل بأسباب القبض عليه أو اعتقاله فوراً ، وأن يكون له حق الاتصال بمن يرى إبلاغه بما وقع أو الاستعانة به على الوجه الذى ينظمه القانون ، وأن يعلن على وجه السرعة بالتهمة الموجهة إليه ، وأن يكون له ولغيره التظلم أمام القضاء من الإجراء الذى يقيد حريته الشخصية ، وأن ينظم القانون حق التظلم بما يكفل الفصل فيه خلال مدة محددة وألا يفرج عنه حتماً^(١) .

(١) المادة المشار إليها أعطت كل مواطن منعة وبالتالي مصلحة في اللجوء إلى القضاء متظلاً من أى إجراء يقيد الحرية الشخصية لأى مواطن آخر لا تربطه به أية صلة أخرى . »

- يبين مما سبق أن حقوق الأفراد وحررياتهم وإن كان ينص عليها الدستور ، إلا أن النص عليها يقتصر على بيانها وتسجيل أسسها ، ولكن التنظيم الذى يوضع لهذه الحقوق والحرريات لا يتم إلا بصدق القوانين التى يحيل الدستور عليها ، بل وفى بعض الأحيان لا يتم تنظيمها إلا بصدور اللوائح والقرارات الإدارية التى تحيل عليها القوانين بدورها .

فالمسلم به علمياً ، أن كل حرية لا يمكن أن يمارسها المواطن إلا إذا نظم القانون كيفية ممارستها . وإذا كان كل تنظيم سليم يقصد به تمكين المواطنين من ممارسة حرياتهم ، فإن بعض القوانين قد تغالى فى وضع القيود على ممارسة الحرية ، بحيث تشلها من الناحية العلمية ، وتصبح النصوص الدستورية خالية من مضمونها . وأياً كان الأمر ، فإن النص على الحقوق والحرريات فى الدستور يحقق ميزة الاعتراف بها وعدم المنازعة فيها ويسمح للمحكمة المختصة بالرقابة الدستورية أن تقضى بإلغاء القوانين التى تصدر

= وحكم هذه المادة منطقى وتقدمى ، فالحرية الشخصية للمواطنين فى مجتمع حر لا تقبل التجزئة لأن الاعتداء على حرية مواطن ، هو فى ذات الوقت اعتداء على حرية باقى المواطنين يتأذى منه المجتمع ، ويترك فيه انعكاسات سيئة وخطيرة أقلها الشعور بالذل والهوان ومهما بلغ الفرد من القوة المادية والأدبية فإنه فى غاية الضعف إزاء وسائل القوة المتطورة المتاحة للسلطة العامة والى تستطيع بها قهر حريته الشخصية .

(يراجع حكم محكمة القضاء الإدارى ، الدعوى رقم ١٥٦ / ٣٦ ق ، بجلاسة ٢٢ /

١٢ / ٨١ .

بإهدارها أو مصادرتها .

على أن هذه الميزة نسبية ومحدودة الأهمية في الواقع والحقيقية .
فالنص الدستوري إذ يميز للسلطة التشريعية أن تنظم الحقوق
والحرريات تستطيع الأخيرة خلال مباشرتها للسلطة المخولة لها في
هذا الصدد أن تضعف من تلك الحقوق والحرريات وأن تقيد من
استغلالها إلى الحد الذي يفقدها قيمتها وأهميتها .

ولذلك فإذا أريد الإفادة من ضمانات الثبات النسبي لنصوص
الدستور وتوخى سهولة التعديل التي تسمح بها القوانين العادية -
فإنه لا مناص من إبداع الدستور كافة الأسس التي يخشى من ترك
تنظيمها للقانون .

وختاماً ، يمكن رد الحقوق والحرريات التي وردت في الدستور إلى
ثلاثة أقسام :

أولاً : الحريات الشخصية ، وتشمل عدة أنواع :

١ - حرية التنقل : وهي تسمح للإنسان بأن ينتقل من مكان
لآخر داخل البلاد ، وتسمح له بمغادرة بلاده والعودة إليها متى
شاء . وهي كسائر الحريات يجب أن تتاح للجميع دون استثناء ،
إلا أنها ليست حرية مطلقة بل منظمة . فالفرد وإن أتيح له الانتقال
سيراً على الأقدام فإن حريته يمكن أن تقيد بتحديد أماكن لسيره في
الطريق من أماكن عبور المشاة ، وإن سمح للفرد أن ينتقل في
سيارة فإن القانون يمكن أن يطلب منه الحصول على رخصة لقيادة

السيارة لحماية باقى المواطنين من أخطارها ، ومن ذلك يتضح
جدوى تقييد الحرية إذا كان هناك ثمة مصلحة عامة تقتضى ذلك
مثل منع التجول فى مدينة معينة محافظة على الأمن العام .

٢ - حق الأمن : وهذا الحق يمثل الحرية الشخصية فى أدق
صورها وهو يعبر عن حق الإنسان فى ألا يقبض عليه أو يحبس
إلا فى الأحوال المنصوص عليها قانوناً ، فالقانون هو الذى يحدد
هذه الحالات التى يفقد فيها الشخص حريته ، ولذلك استقر مبدأ
لاجرمية ولا عقوبة إلا بناء على قانون . وللاعقاب إلا على الأفعال
التالية لصدور القانون ، واستتبع ذلك مبدأ يقضى بعدم سريان
القوانين بأثر رجعى .

ويلاحظ أن الإدارة وإن أبيع لها فى بعض الأوقات الاستثنائية
أن تقيّد الحرية الشخصية للفرد فتصدر أمراً بوضعه فى أحد
المعتقلات ، فإنها يجب أن تكون مستندة إلى قانون يقرر هذه
السلطة وينظمها فى نفس الوقت فلا يساء استعمالها أو تستعمل
كسلاح للتنكيل بالأفراد .

٣ - حرية المسكن : وهى حرية يتمتع بها الإنسان فى المكان
الذى يسكن فيه سواء كان مالكا أو مستأجراً ، وتتطلب الاعتراف
بحق الإنسان فى اختيار مسكن فى أى مكان وفى تغييره عندما
يريد ، وتقتضى كذلك بحق الإنسان فى ألا يقتحم مسكنه أو يفتش
إلا فى الأحوال التى ينص عليها قانوناً . وقد تقيّد هذه الحرية ،

وذلك بتحديد إقامة الشخص في مكان معين ، وإنما يكون ذلك بناء على نص قانوني وللصالح العام .

٤ - سرية المراسلات : فالإنسان كامل الحرية في أن يعبر عن أفكاره كما يريد بأية وسيلة فلا يجوز أن تنتهك سرية هذه المراسلات لأن في ذلك مساسا بحرية الفكر التي تقضى أن يكون الإنسان حراً في التعبير عن رأيه وهذه الحرية لا تحمي المراسلات فقط بل تمتد إلى كافة الوسائل التي تسببها ، فالمحادثات التليفونية مثلاً لا يجوز استراق السمع عليها أو إفشاء سرها ، وهذه الحرية كسائر الحريات لا يمكن أن تكون مطلقة ولا يمكن للدولة الحد منها ، بل يجوز تقييدها تحقيقاً لصالح الجماعة وذلك إذا وجد ما يدعو لذلك ، فقانون الإجراءات الجنائية مثلاً في معظم البلاد الغربية يبيح الاطلاع على المراسلات والاستماع إلى المحادثات التليفونية في أحوال خاصة بإجراءات معينة إذا كان ذلك ضرورياً للكشف عن جريمة هامة ، ويختلف الوضع في تقييد هذه الحريات باختلاف الظروف .

٥ - احترام السلامة الذهنية للإنسان : إن التقدم العلمي أدى إلى إضافة هذه الحرية لتكون واحدة من الحريات الشخصية للإنسان في الحق بأن تحترم سلامته الذهنية فلا يعذب أثناء التحقيق ولا يكره على الاعتراف ، فالعلم قد وصل إلى بعض المواد التي يحقق بها الإنسان فيفشي أدق أسرارهِ دون خجل أو تردد ،

واستعمالها يمثل اعتداءً بالغ الخطورة على السلامة الذهنية للإنسان .
ولقد استقر الرأي في البلاد الغربية على اعتبارها أمراً مخالفاً
للقانون والمبادئ الأولية لحق الدفاع .

ثانياً : حرية الفكر أو الحريات الذهنية : وتتضمن الحريات
الآتية :

١ - حرية الرأي : وهي تعتبر الحرية الأم لسائر الحريات
الذهنية فكلها تتبع عن حرية الرأي التي تسمح للإنسان بأن يكون
رأياً خاصاً في كل ما يدور حوله من أحداث وأن يعلنه للآخرين بشتى
الوسائل :

٢ - الحرية الدينية : وهي تتعلق بعبادة الفرد وعلاقته بربه ،
وتنقسم إلى شطرين : حرية العقيدة - وهي التي تبيع للإنسان
اعتناق دين معين ، وحرية إقامة الشعائر الدينية - وهي التي تسمح
له بمزاولة شعائر هذا الدين ، ويلاحظ هنا بأنه إذا كانت حرية إقامة
الشعائر الدينية يمكن تقييدها بهدف المحافظة على الأمن أو السكينة
العامة أو منع التعارض بين الأديان المختلفة ، فإن حرية العقيدة
لا يجوز تقييدها بأى قيد .

٣ - حرية التعليم : وهي تنطوي على حق الفرد في أن ينشر
علمه وأفكاره على أقرانه ، وكذا حقه في تلقي قدر من التعليم
يتناسب مع استعداداته الشخصى ، وأن تكون مجالات التعليم متنوعة
في شتى المواضيع . ويلاحظ أن هذا النوع من الحريات من أكثرها

خضوعاً لتدخل الدولة بما تفرضه من قيود لتنظيم هذه الحرية تنظيمًا شاملاً بفرض أن يلحق النشء في جميع مراحل التعليم احترام القيم الأساسية للمجتمع . كذلك الوصول إلى مستوى علمي معين للخريجين وألا يقتصر التعليم على فئة معينة .

٤ - حرية الصحافة : بمعنى أن تكون الصحف حرة فيما تكتبه وألا تفرض الحكومة عليها رأيًا معينًا أو تصدرها إذا مازاولت حق النقد . وقد تغير هذا المفهوم بالنسبة للصحافة مع تغير الظروف وتقدم العلم والتكنولوجيا مما يساعد على انتشارها - لذا نادى البعض بإعادة تنظيم الصحافة بحيث يمكن حمايتها من إرهاب السلطة وتعسفها ، وإنه لا يمكن مصادرتها أو وقفها إلا بأمر من القضاء وبعد ضمانات قوية ، كذلك يجب حماية الصحف من تدخل رأس المال وسيطرته عليها .

٥ - حرية المسرح والسينما : هذه الحرية تختلف سعة وضيقًا . فالمسرح والسينما والإذاعة هي وسائل لنشر الرأي والتأثير في الرأي العام ، بل هي شديدة التأثير فيه ، وبالتالي كانت الرقابة عليها شديدة .

وهناك اعتبارات أخرى تدور حول محافظة الدولة عليها لنشر نفوذها وسمعتها والدعاية لها بين الدول الأخرى .

٦ - حرية الاجتماعات : وهذا النوع من الحرية تكفله معظم دساتير العالم ولكنها وهي تقرر هذه الحرية تجعلها مكفولة في حدود

القانون ، فالمرشع يستطيع أن يتدخل في تنظيم هذه الحرية وتقييدها حتى لا تتعارض مع النظام العام في الدولة .
والملاحظ أن نصوص القانون لا تختلف من بلد إلى آخر بالنسبة لهذه الحرية وإنما الاختلاف في التطبيق العلمى لها وهو اختلاف واضح .

٧ - حرية تكوين الجمعيات : وهى مكفولة للمواطنين فلهم تكوين ماشاءوا من جمعيات أو الانضمام إليها ، وهذه الجمعيات إما أن تكون سياسية أو دينية أو اقتصادية أو اجتماعية ، فمنها ما يهتم بتحقيق غرض معين على نطاق دولى ، والقيود على هذه الجمعيات تختلف من حيث الشهرة حسب نوع الجمعية .

ثالثا : الحريات الاقتصادية : وهى حرية التملك والتجارة والصناعة ، وهذه الحريات ترد عليها قيود تختلف حسب نظام الحكم في الدولة (نظام رأسمالى - اشتراكى) والمذهب الحر كان في البداية ينادى بإطلاق الحرية الاقتصادية إلا أن مفهوم هذه الحرية تغير بتغير الظروف ، فبعد أن كان حق الملكية مطلقاً وردت عليه بعض القيود حتى أصبح في بعض البلاد مجرد وظيفة اجتماعية . كما أن حرية التجارة والصناعة أصبحت هدفاً للقيود ، فاحتكرت الدول قطاعات فيها بناء على قوانين التأمين ، ومن ذلك مانص عليه في المادة ٢٤ من الدستور المصرى من سيطرة الشعب على أدوات الإنتاج وتوجيه القائمين وفقاً لخطة التنمية .

المطلب الثاني

ضمانات الحرية في القانون الوضعي

صدرت عدة تشريعات في ظل الدستور الحالي ، مؤكدة ل ضمانات الحرية ، ونورد فيما يلي أهميتها على التفصيل الآتي :

١ - قانون رقم ٣٤ لسنة ١٩٧٢ بشأن حماية الوحدة الوطنية ، نص على المبادئ الآتية :

- حماية الوحدة الوطنية واجب كل مواطن ، وعلى جميع مؤسسات الدولة والمنظمات الجماهيرية العمل على دعمها وصيانتها ، ويقصد بها الوحدة القائمة على احترام نظام الدولة والمقومات الأساسية للمجتمع كما حددها الدستور وعلى وجه الخصوص :

- (أ) تحالف قوى الشعب العاملة .
- (ب) تكافؤ الفرص والمساواة بين المواطنين في الحقوق والواجبات العامة .
- (جـ) حرية العقيدة وحرية الرأي بما لا يمس حريات الآخرين أو المقومات الأساسية للمجتمع .

(د) سيادة القانون .

(هـ) تقوم الوحدة الوطنية على أساس إعطاء الأولوية دائماً لأهداف النضال الوطني والتحررى وعلى أفضلية المصالح القومية الشاملة على المصالح الخاصة لكل فرد أو طائفة أو فئة اجتماعية^(١).

٢ - القانون رقم ٣٧ لسنة ١٩٧٢^(٢) بشأن تعديل بعض النصوص المتعلقة بضمان حرية المواطنين فى القوانين القائمة ، حيث أكد المبادئ الآتية بالنسبة للحريات :

(أ) عقاب كل موظف وكل شخص مكلف بخدمة عامة أمر بعقاب المحكوم عليه أو عاقبه بنفسه بأشد من العقوبة المحكوم بها عليه قانوناً أو بعقوبة لم يحكم بها عليه . حيث شدد العقوبة على القانون السابق من الحبس إلى السجن .

(ب) عقاب كل من اعتدى على حرية الحياة الخاصة للمواطن بأن استرق السمع أو سجل محادثات جرت فى كل مكان خاص أو على طريق تليفون .

(جـ) عقاب كل من أذاع أو نقل صورة شخص فى مكان خاص .

(د) عقاب كل من أذاع أو سهل أو استعمل ولو فى غير علانية تسجيلات أو مستندات متحصلاً عليها بالأفعال السابقة أو

(١) الجريدة الرسمية ، العدد ٢٨ فى ٢١ / ٩ / ١٩٧٢ .

(٢) الجريدة الرسمية ، العدد ٣٩ فى ٢٨ / ٩ / ١٩٧٢ .

بغير رضا صاحب الشأن .

(هـ) عقاب كل من هدد بإفشاء أمر من الأمور التي تحصل عليها بأحد الطرق السابقة لحمل شخص على القيام بعمل أو الامتناع عن عمل ويعاقب الموظف العام الذي يرتكب هذه الأفعال اعتماداً على سلطة وظيفته ويحكم في جميع الأحوال بالمصادرة .
- عدم انقضاء الدعوى الجنائية الناشئة عن الجرائم المنصوص عليها في قانون العقوبات المتعلقة بأعمال السخرة وتعذيب المتهم لحمله على الاعتراف والتبعية والتهديد بالقتل والتعذيب البدني بمضى المدة .

- اشتراط وجود دلائل كافية لقيام مأمور الضبط القضائي بعملية القبض على المتهم الحاضر (التلبس) سواء الجنايات أو الجنح .

- عند القبض يجب معاملة المقبوض عليه بما يحافظ على كرامة الإنسان وعدم جواز إيذائه بدنياً أو معنوياً .
- عدم جواز تفتيش المنازل إلا بمقتضى أمر من قاضى التحقيق .

لقاضى التحقيق الحق في إصدار أمر بضبط جميع الخطابات والبرقيات ومراقبة المحادثات وإجراء التسجيلات متى كان لذلك فائدة في ظهور الحقيقة في جناية أو جنحة يعاقب عليها بالحبس لمدة تزيد على ثلاثة أشهر ، وفي جميع الأحوال يجب أن يكون الضبط أو

المراقبة أو التسجيل بناء على أمر مسبب ولمدة لا تزيد على ثلاثين يوماً قابلة للتجديد .

- عدم جواز الفصل بين المتهم ومحاميه الحاضر معه التحقيق .
- إبلاغ من يقبض عليه أو يحبس احتياطياً بأسباب القبض ويمكن من الاستعانة بمحام للدفاع عنه .

- استبدال المادة ٢ من القانون ١٦٢ لسنة ١٩٥٨ التي كانت تنص على أن يعلن رئيس الجمهورية حالة الطوارئ على الوجه المبين بالقانون . ويجب عرض هذا الإعلان على مجلس الأمة خلال الثلاثين يوماً التالية ليقرر ما يراه بشأنه ، فإن كان منحللاً عرض الأمر على المجلس الجديد من أول اجتماع له وتنتهى حالة الطوارئ بقرار من رئيس الجمهورية .

وعدل هذا النص إلى وجوب عرض حالة الطوارئ على مجلس الشعب خلال خمسة عشر يوماً فقط ، وإذا لم يعرض القرار على مجلس الشعب في الميعاد المشار إليه أو عرض ولم يقره المجلس اعتبرت حالة الطوارئ منتهية .

- إلغاء القانون رقم ١١٩ لسنة ١٩٦٤ والقانون رقم ٥٠ لسنة ١٩٦٥ بشأن التدابير الخاصة بأمن الدولة (م ٤٨ من قانون الإجراءات الجنائية ، وم ٩ من القانون ٥٤ لسنة ١٩٦٤ بإعادة تنظيم الرقابة الإدارية ، وم ٣ من القانون رقم ١٦٢ لسنة ١٩٥٨ المشار إليها) .

ويتضح من ذلك مدى التمسك بحرية المواطن حيث كان القانون رقم ١١٩ لسنة ١٩٦٤ يمثل قيداً خطيراً على الحريات وبمقتضاه :

- يجوز بقرار من رئيس الجمهورية القبض على فئات معينة من المواطنين وحجزهم في مكان أمين وهي فئات خمس محددة على سبيل الحصر^(١).

- يجوز بقرار من رئيس الجمهورية فرض الحراسة على أموال وممتلكات الأشخاص الذين يأتون أعمالاً بقصد إيقاف العمل بالمنشآت أو الإضرار بمصالح العمال أو تتعارض مع المصالح القومية للدولة .

- لا يجوز الطعن بأى وجه من الوجوه أمام أية جهة كانت في قرارات رئيس الجمهورية الصادرة في هذا الشأن .
والمستفاد مما تقدم أن القانون رقم ٣٧ لسنة ١٩٧٢ قد نص أنه

(١) والفئات المشار إليها هي :

- الذين سبق اعتقالهم في الفترة من ٢٣ يولية ١٩٥٢ إلى ٢٦ مارس سنة ١٩٦٤ .
- الذين طبق في شأنهم أحكام القانون رقم ٣٤ لسنة ٦٢ بوقف مباشرة الحقوق السياسية بالنسبة لبعض الأشخاص .
- الذين طبقت في شأنهم أحكام القوانين الاشتراكية .
- الذين فرضت على أموالهم وممتلكاتهم الحراسة وفقاً لأحكام القانون رقم ١٦٢ لسنة ١٩٥٨ طوارئ .
- الذين صدرت ضدهم أحكام من محاكم أمن الدولة الجزئية أو العليا .

لا يجوز الاعتقال إلا إذا أعلنت حالة الطوارئ بشروطها ، وقد كان القانون رقم ١١٩ لسنة ١٩٦٤ والقانون رقم ٥٠ لسنة ١٩٦٥ يجيزان الاعتقال في الأحوال العادية ، كما أن القانون ٣٧ لسنة ١٩٧٢ جعل التظلم من القرار خلال ثلاثين يوماً من تاريخ صدور القرار بالاعتقال ، بعد أن كانت ستة شهور وفقاً للقانون ١٦٢ / ١٩٥٨ ، وستون يوماً وفقاً للقانون ١١٩ / ١٩٦٤ ، ٥٠ لسنة ١٩٦٥ ، وستة شهور وفقاً للقانون رقم لسنة ١٩٨١ وأخيراً ثلاثون يوماً وفقاً للقانون رقم ٥٠ لسنة ١٩٨٢ (بتعديل بعض أحكام القانون رقم ١٦٢ لسنة ٥٨ طوارئ) .

ولا شك أن سرعة تقديم التظلم فيها ضمانات كبيرة للأفراد . كما أن القانون ٣٧ لسنة ١٩٧٢ جعل البت في التظلم خلال ١٥ يوماً من التظلم ، فإذا صدر القرار بالبراءة وجب الإفراج عن المعتقل ، إلا إذا اعترض رئيس الجمهورية على قرار محكمة أمن الدولة العليا خلال خمسة عشر يوماً من الحكم ، فإذا لم يعترض أفرج عنه فوراً ؛ أما إذا اعترض عرض الأمر على دائرة أخرى ، ويفصل في هذا الاعتراض خلال خمسة عشر يوماً ، فإذا صدر الحكم بالبراءة مرة أخرى أفرج عن المعتقل فوراً دون حاجة لإقرار رئيس الجمهورية أو تصديق منه .

والجدير بالذكر ، أن التظلم من أوامر الاعتقال أمام محكمة أمن الدولة العليا ، هو في حقيقة الأمر مجرد تظلم ولائى شأنه شأن

التظلم إلى جهة الإدارة ذاتها ، أعطاه المشرع للمحكمة بدلا من السلطة التنفيذية في محاولة منه لئلا تكون جهة الإدارة خصماً وحكماً في ذات الوقت في التظلم من قرارات على قدر كبير من الأهمية إبتغاء للحيدة والموضوعية ولا ينهض بديلاً عن الطعن القضائي أمام جهة القضاء المختصة ، ومرد ذلك أن التظلم أمام محكمة أمن الدولة لا يحقق مزايا التظلم القضائي وضماناته التي كفلها الدستور للقضاء الإداري .

وذلك حسبما استقر عليه قضاء القضاء الإداري .
بيد أنه قد صدر مؤخراً القانون رقم ٥٠ لسنة ١٩٨٢ - المعدل للقانون رقم ١٦٣ لسنة ١٩٥٨ بشأن حالة الطوارئ ونص في مادته الثالثة منه على أن تختص محكمة أمن الدولة العليا - طوارئ - دون غيرها بنظر كافة الطعون والتظلمات من آراء وقرارات القبض والاعتقال ، وتحال إلى هذه المحكمة - بحالتها - جميع الدعاوى والطعون والتظلمات المشار إليها والمنظورة أمام أية جهة قضائية أو غير قضائية .

وإذا كان هذا القانون قد انتزع من مجلس الدولة - وهو القاضي الطبيعي لمثل هذه المنازعات المشار إليها - اختصاص الفصل فيها ، إلا أنه لم ينزع عنه ولاية الفصل في قضايا التعويض المترتبة على قرارات القبض والاعتقال .

افضل الشئائى

دور القضاء فى حماية الحقوق
والحرىات العامة

تمهيد

الرقابة القضائية كفلتها الدساتير والقوانين وسائر التشريعات المنظمة لحق التقاضى ، وضمان الإجراءات فى مراحلها المختلفة أمام المحاكم ، وأشارت الدساتير بتضمينها نصوص كفالة حق المواطن فى الالتجاء إلى قاضيه الطبيعى ليفصل فى خصومته مع غيره أو مع الإدارة ، مع ضرورة إتاحة التقاضى للجميع ، مع تقريب التقاضى من المتقاضين وقصر مدد التقاضى وتبسيط إجراءاته ، وتحمل الدولة نفقات التقاضى عن غير القادر (نظام الإعفاء من الرسوم القضائية) . وتظهر الرقابة القضائية كأثر مباشر لكفالة حق التقاضى^(١) .

ولذلك تعتبر الرقابة القضائية من مقومات الدولة القانونية ، لأنه ثبت عملاً أن الرقابة البرلمانية وهى رقابة سياسية لا تكفى ، كما

(١) نصت المادة ٦٨ من دستور جمهورية مصر العربية على أن « حق التقاضى مصون ومكفول للناس كافة ولكل مواطن حق الالتجاء إلى قاضيه الطبيعى ، وتكفل الدولة تقريب جهات القضاء من المتقاضين وسرعة الفصل فى القضايا .

أن الرقابة الإدارية على أعمال وإجراءات السلطة الإدارية تجعل الأفراد تحت رحمة هذه السلطة ، إذ تقيم منها خصماً وحكماً في آن واحد .

ومن ثم كانت الرقابة القضائية هي وحدها التي تحقق ضماناً حقيقية للأفراد حيث يتاح لهم أن يلجئوا إلى جهة مستقلة تتمتع بضمانات كافية ، يطلبون منها إلغاء أو تعديل أو التعويض عن الإجراءات التي تتخذها السلطات العامة بالمخالفة للقواعد القانونية . فهي تمثل أفضل وسائل احترام قاعدة القانون بالنسبة لسائر السلطات لما يتمتع به القضاء من حيث موضوعية في جانب وعدم قابلية أعضائه للعزل من جانب آخر^(١) .

وفضلاً عن ذلك فإن استقلال القضاء وتمتعه بالضمانات الكافية لصيانة هذا الاستقلال ، ضروريان لتحقيق رقابة فعالة ومنتجة . ولا يقصد - في الواقع - بتمتع القضاء بالضمانات مصالح القضاة أنفسهم ، وإنما يقصد به في حقيقة الأمر مصلحة المتقاضين ، وإشاعة الطمأنينة لحسن سير القضاء ، وإقامة العدل بين الخصوم . ونعرض في الصفحات التالية مضمون الرقابة القضائية .

(١) نصت المادة ١٦٥ من دستور جمهورية مصر العربية على أن السلطة القضائية مستقلة

وم ١٦٦ على أن القضاة مستقلون لا سلطان عليهم في قضائهم لغير القانون وم ١٦٨ على أن القضاة غير قابلين للعزل .

المبحث الأول

مضمون الرقابة القضائية

تمثل الرقابة القضائية الحماية الحقيقية للحريات في توافر الرقابة القضائية على تصرفات الإدارة ، خاصة في مجال الضبط الإداري وإجراءاته ، وهو أكثر الصور احتكاكاً بالأفراد وحرياتهم ، ويقوم القضاء الإداري بدور فعال وأساسي في تطبيق وتكوين القواعد الراسخة للإجراءات الضبطية ووسائلها .

ويرجع ذلك إلى أن القانون الذي يظل قائماً دون اعتبار أو تأكيد لقيام تنظيم قضائي لن يؤدي إلى تغلغل روح الحرية فيه بصورة منظمة ومستقرة : وذلك أن الضبط الإداري أكثر تغلغلاً في التعامل مع الأفراد وأكثر اتصالاً بمشكلات الحياة والحرية والنشاط الفردي ، وبالتالي فلا جدوى من رقابة قضائية مجردة من مكنته إلغاء القرارات والإجراءات التي تقوم بها سلطات الضبط في مواجهة حريات الأفراد ومكنتهم في ممارستها أو التعويض عنها . وإنما يجب أن تتأكد هذه الرقابة بإثبات وتأكيد حق المواطن الذي اعتدى على حريته بإجراء جائر صدر بالمخالفة للقانون أو شابه عيب ينال من

مشروعيته ويكون عرضة للطعن عليه بالإلغاء . فهو السبيل الوحيد لتصحيح الخطأ غالباً ، وإعادة الأوضاع إلى وضعها السليم ، وتحقيق الشرعية في النطاق الإجرائي الضبطي وبالتالي في اتصال النشاط الضبطي بالحرية .

المطلب الأول

أهمية الرقابة القضائية كضمان للحرية^(١)

تباشر هذه الرقابة بواسطة المحاكم على اختلاف أنواعها ودرجاتها ، وسواء كانت المحاكم العادية أو المحاكم الإدارية والتي يمثلها قضاء مجلس الدولة في النظام القضائي المزدوج ، كما هو الحال في فرنسا ومصر .

والرقابة القضائية متعددة الصور ، فسواء اتخذت هذه الصورة الرقابية أمام المحاكم العادية صورة دعوى التعويض عن الأضرار

(١) بجوار الرقابة القضائية توجد ضمانات أخرى تتمثل في :

(أ) مبدأ فصل السلطات .

(ب) مبدأ الشرعية (أو مبدأ سيادة القانون) .

(ج) وجود معارضة برلمانية قوية منظمة تتمثل في قيام النظام الحزبي .

(د) تدخل سلطات الدولة في بعض نواحي النشاط الاقتصادي والاجتماعي .

(هـ) ازدواج المجلس البرلماني (مزيد من التفاصيل ، عبد الحميد متولى ، الحريات

العامة ، نظرات في تطورها و ضماناتها ومستقبلها ، طبعة ١٩٧٥ ، منشأة المعارف ، ص ٨٣

وما بعدها) .

الناجمة عن التصرف أو الإجراء المخاطئ ، أو إذا اتخذت صورة
الجزاء الجنائي على مخالفة أحكام القوانين واللوائح ترتبها على
التجريم الجنائي على مخالفة أحكامها أو الخروج على إجراءاتها ،
فلها دومًا أثرها الجرم كأحدى صور الضمان والرقابة القضائية .
والرقابة القضائية بهذه الصورة تعتبر إحدى صور الضمانات
الحقيقية لحماية الأفراد وحقوقهم وحررياتهم عن طريق إلغاء قرارات
الجهات الإدارية وإجراءات السلطات الضبطية أو نشاطها المخالف
للقانون ، والتي تكون قد سببت ضررًا للأفراد وحقوقهم أو
حررياتهم ، وهي أولاً وأخيراً تعتبر ناقوس خطر ينبه الإدارة ويحذر
القائمين عليها من الخروج على نقض أحكام القوانين واللوائح ،
وهذا يدفعها إلى احترام أحكام أيها ، والخضوع للسلطة وحدودها .
وغنى عن البيان أنه إذا كانت الرقابة القضائية ضمانًا لحماية
حريات الأفراد في الأوقات العادية ، فإنها ضرورة حتمية لحماية
هذه الحريات في الأوقات الاستثنائية التي تسود فيها إرادة الإدارة
وينفسح المجال أمامها للاستبداد لانفرادها بالسلطان ومغالاتها في
تصوير الظروف التي تتخذ منها ذريعة لاستيفاء سلطاتها الخطيرة .
ومهما تكن الظروف الاستثنائية التي تمر بها الدولة فإنه ينبغي ألا
تتخذ هذه الظروف وسيلة للعصف بكيان النظام الدستوري أو
النظام القانوني فيها ، كما ينبغي أن تبذل الجهود الصادقة نحو
الإبقاء على الضمانات المقررة وعدم السماح بتعطيل أى منها إلا

بالقدر الذى تستلزمه ضرورة حقيقية .

وإذ المسلم به أن توسيع سلطات الإدارة فى أوقات الضرورة يقصد به الحفاظ على كيان الجماعة ضد مخاطر استثنائية فإنه يتنافر مع هذه الغاية أن تستخدم الإدارة هذه السلطات فى القضاء على كيان الفرد والذى ينعكس بالتالى على كيان الجماعة ، أوبمعنى آخر : إن سلطات الإدارة الاستثنائية تدور وجوداً وعدمًا مع بقاء تلك الظروف قائمة ، وأن يكون مناط استخدام تلك السلطات بالقدر الضرورى لمواجهة تلك الظروف وأن تقدر الضرورة بقدرها .

وهذه الرقابة تتميز من كل من أسلوب الرقابة البرلمانية والرقابة الإدارية باعتبارها لا تمارس تلقائياً بل ترتكن إلى شكوى أو دعوى مسبقة يقدمها الأفراد ضد الإجراءات أو المقرارات التى اتخذتها الإدارة على غير مقتضى من القواعد الشارعة المحددة للنشاط ، وترتب على هذا التصرف المساس بحريات أولئك الأفراد ومصالحهم .

ولهذا يقرر الفقه أن الرقابة القضائية على أعمال الضبط الإدارى تفضل كافة صور الرقابة السياسية أو التى قد يباشرها رأى العام ، وتلك التى تتولاها جهات الإدارة ذاتياً من خلال التظلم الولائى أو الرئاسى ، ذلك أن جهاز القضاء بما يتمتع به من حييدة واستقلال مع إسناد مهمة الحكم على تصرفات الإدارة له

سينطوى على احترام للتوزيع الدستوري للسلطات ، باعتبار أن القضاء هو جهة الحكم فعلا ، فضلاً عما يصيب الرقابة الإدارية من إسناد مهمة الحكم على التصرفات الإدارية إليها ، بما يجعلها في موقف الخصم والحكم في ذات الوقت ، وهو ما يشير إلى عدم الثقة في تصرفاتها في الغالب ، وستنتهى إذا لم تستجيب الإدارة للمتظلم إلى نظر دعواه أمام القضاء .

والأصل أن هذه الرقابة تقتصر على أعمال الإدارة غير المشروعة إلغاء وتعويضاً فحسب ، وتمثل الرقابة بهذا الجزء الملائم لرد خروج سلطات الضبط على حكم القانون ، وتبدو أهمية هذه الرقابة إذا أخذ في الاعتبار اتساع نشاط سلطات الضبط والهيئات القائمة من خلال اتساع نشاط الدولة وتعقد الحياة الاجتماعية سياسياً واقتصادياً ، وبما جعل من سلطات الضبط يداً تصل إلى الحياة اليومية لكل فرد .

وهذا الاتجاه الموسع يحتوى على العديد من صور المخاطر على حقوق وحرريات المواطنين ويستلزم حداً لمواجهة بالرقابة ومواجهة انحراف الإدارة^(١) .

ولعل هذا التدخل بصورته الجديدة الكاملة هو الذى دفع

Braibant (G): Questoux (N). et Wienter (C), le control de (١)
l'administration et la protection des citoyens ed 1973 p 41-44 et

بالقضاء إلى أن يمد رقابته في قضايا الحرية إلى الملاءمة إلى جانب
المشروعية حتى أطلق عليه القضاء الإدارى فى مصر وفرنسا .. إنه
قضاء المشروعية والملاءمة معاً ، فى رأى البعض دون الآخرين ،
والذين يردون أن الحقيقة هى أن القضاء الإدارى قضاء مشروعية
لاملاءمة ، لأن الملاءمة فى القرار الإدارى تعتبر شرطاً من شروط
صحته .

وعلى هذا الأساس سار العمل فى قضاء مجلس الدولة فى مصر^(١)
على أن الملاءمة يعتد بها فى مجالات الحرية فقط غير ذلك فى الحرية
للإدارة فى وزن مناسبة إصدار القرار ومحتواه وطريقة تحقيق الغاية .

(١) القضاء الإدارى ، س ٣ ، ص ١٠٢١ ، وس ٧ ، ص ١٠٢٧ .

المطلب الثاني

الأسلوب القضائي للضمان

وأسلوب الرقابة القضائية لا تخرج عن صورتين أساسيتين :

(١) قضاء الإلغاء .

(ب) قضاء التعويض .

ويعد أسلوب الرقابة القضائية أحسن الضمانات لحماية الحريات ، إذا قامت على أسسها الحقيقية كقيد فعال وأداة مؤثرة لحمل الإدارة على احترام القانون ، بإلغاء قراراتها التي اعتورها عيب مخالفة للقانون ، أو شأبها عيب من العيوب المؤدية للإلغاء ، أو نظر دعاوى المسؤولية من الأفراد على الأضرار التي لحقت بهم ومست مصالحهم وأثرت فيها من جراء تصرف الإدارة المخالف للقانون والذي رتب الضرر المادى الموجب للتعويض وفق قواعد المسؤولية عن الأعمال غير المشروعة ، وتعرف هذه المسؤولية (بالمسؤولية عن المخاطر أو تحمل التبعة) ، وهى تختلف عن المسؤولية التقصيرية والتي ينتج عنها الضرر كنتيجة لتصرف خاطئ من أحد رجال الضبط الإدارى أو رجال السلطة وسوء استخدام

المرافق العامة ، ومع ذلك ففي كلتا الحالتين تتاح الفرصة أمام المحاكم لتباشر رقابتها على أعمال السلطة الضبطية .
وفي مصر نجد أن قضاء الإلغاء تقوم به محاكم الدولة منذ إنشائه
بالقانون رقم ١١٢ لسنة ١٩٤٦ .

أما عن قضاء التعويض فتقوم به فقط منذ صدور القانون رقم
١٦٥ لسنة ١٩٥٥ ، حيث كانت دعاوى التعويض عن القرارات
الإدارية يختص بها مجلس الدولة ، كما كان من الجائز رفعها أمامه
بصفة أصلية أو بصفة تبعية ، كما كان يجوز رفعها مباشرة أمام
المحاكم العادية وكان يترتب على رفع دعوى الإلغاء أو التعويض
أمام محاكم مجلس الدولة عدم جواز رفعها أمام المحاكم العادية
والعكس ، ثم أضحى الاختصاص بنظر هذه الدعاوى مقصوراً على
محاكم مجلس الدولة منذ صدور القانون رقم ١٦٥ لسنة ١٩٥٥ المشار
إليه ، وسارت على هذا النهج سائر القوانين المنظمة للمجلس التالية
وآخرها القانون رقم ٤٧ لسنة ١٩٧٢ بشأن تنظيم مجلس الدولة .

وقد تأكدت تلك الرقابة القضائية بنص المادة رقم ١٧٢ من
الدستور الحالي والتي أشارت إلى اختصاص مجلس الدولة بالفصل
في المنازعات الإدارية .

ونعرض لأهم المبادئ التي أقرتها أحكام القضاء في مجال الرقابة
على إجراءات الضبط الإداري في كل من دعوى الإلغاء ودعوى

التعويض وبيان أثر الرقابة القضائية على إجراء الضبط الإدارى فى
كفالة الضمان للحرية .

حدود الرقابة القضائية

تختلف حدود الرقابة القضائية ومداها فى دعوى الإلغاء عنها فى
دعوى التعويض . وحيث تكون السلطة القضائية فى الأولى أوسع
مدى وأسهل نطاقاً فى التطبيق .

حدود الرقابة القضائية فى دعوى الإلغاء

ويختلف مدى هذه الرقابة فى حالة السلطة التقديرية الممنوحة
للإدارة عنها فى حالة قيام الحرية الإدارية بتنفيذ ما يوجبها عليها
القانون .

السلطة التقديرية والسلطة المقيدة

تقوم كل جهة إدارية بمباشرة نشاطها وفقاً للقانون ، ويكون لها
فى ذلك حدود من سلطة التقدير سواء كان من جهة تدخلها
أو امتناعها . فالسلطة التقديرية هى القدر من الحرية الذى يتركه
الشارع للإدارة حتى يتسنى لها مباشرة وظيفتها الإدارية على أكمل
وجه .. وعلى ذلك فهى تتمتع بهذه الحرية فى تقدير مناسبة التصرف
أو الإجراء وإن سلطتها تدور وجوداً وعدماء فى هذا النطاق ، فإذا

ما تجاوزت هذا الحد تكون قد خرجت عن نطاق القانون والشرعية .

والسلطة التقديرية التي تتمتع بها الإدارة مع خطورتها أبعد ما تكون عن السلطة التحكيمية التي لا تلتزم فيها الإدارة بالقانون ، وتضرب به عرض الحائط ، فهي لا تعدو أن تكون نوعاً من الحرية لتمكين الإدارة من تقدير خطورة بعض الحالات ، واتخاذ الإجراء الملائم لمواجهتها . وهذه تنطبق تماماً على الإجراءات التي تقوم بها سلطات الضبط الإداري في ممارسة نشاطها ، وتتمكن مواجهة الحالات الواقعية التي تعرض لها ، ويكون اختيار وقت تدخلها بالإجراء الضابط وتقدير أفضل الوسائل وأجداها لمواجهة هذه الحالات ، وفي هذا المجال تكون سلطة الضبط حرة ولكنها في نفس الوقت تكون محاطة دائماً بفكرة تحقيق الغاية من النشاط الضابط وهو النظام العام بأسلوب يكفل تحقق الصالح العام في ذات الوقت ، وهذه الفكرة هي التي تغطي جميع أعمال أجهزة الضبط وتهمين على كل تصرفاتها^(١) .

فالحدود الخارجية للسلطة التقديرية تنحصر في ركن الغاية أو تحقيق الهدف في نطاق الصالح العام ، وهي الداخلة في تحديد أهمية الواقع وقت التدخل ووسيلته ، وتتحقق هذه السلطة

(١) مجموعة أحكام المحكمة الإدارية العليا ، الطعن رقم ٧٤٨ / ١٦ ق ، جلسة

٥ / ٥ / ١٩٧٤ ، السنة التاسعة عشرة ، ص ١٢١ .

التقديرية حينما يترك القانون لسلطة الضبط الإدارى الترخيص فى تقدير أهمية بعض الظروف الواقعية أو القانونية التى تصادفها ، وفى اختيار الوقت المناسب لاتخاذ قرارها ، وفحوى القرار الذى تصدره إذا لم يفرض عليها المشرع الوسيلة التى يتعين استعمالها لمواجهة سبب التدخل .

ولا مرأ فى أن رقابة القضاء تعتبر القيد الذى يرد على السلطة التقديرية للإدارة ويقلل بالتالى من غلوائها والتى يتضخ من صور الإجراءات المنفذة لما يصدره من قرارات مؤثرة فى الحريات ، وتعتبر الرقابة قيذا على سلطاتها التنفيذية التى تؤدى إلى تحكمها فى تصرفاتها أو أعمالها التنفيذية .

وذلك يؤكد ما للضمانة القضائية ورقابتها على إجراءات سلطات الضبط من علاقة وطيدة بحماية الحريات ضد عسف هذه السلطات من الاعتداء عليها بإجراءاتها المفرضة أو المخالفة للقانون أو تلك التى تهدف إلى غاية يشوبها البعد عن المصلحة العامة أو الغاية المتوخاة من الإجراء ، وهذا يضاف على الحرية هبة تكتسبها من تقدير المشرع والسلطات لها .

وقد عنى القضاء الإدارى لمجلس الدولة المصرى بهذه الحماية فى ظل أحكامه بشأن الرقابة القضائية على تصرفات السلطة الإدارية ، ومنها سلطات الضبط الإدارى وإجراءاتها عمومًا كقاعدة يعتد بها فى مجال تطبيق القواعد القضائية المستقرة فى مجالات أخرى غير تلك

التي صدرت بمناسبة القاعدة مادامت قد توافرت في مجالات أخرى غير تلك التي حددت بمناسبةها ، ما دامت قد توافرت وحدة الظروف والشروط المحققة للإجراء .

ولهذا نجد أن إجراءات الضبط الإداري تخضع لرقابة القضاء وأن هذه الرقابة تمتد وتتسع أو تقل وتضيق وفق طبيعة القرار الضبطي الصادر ومناطه ، وتختلف هذه الرقابة وفق طبيعة السلطة التي تم اتخاذ الإجراء وفقاً لها ، وهل هي سلطة مقيدة أم سلطة تقديرية .

وهو ما يستتبع أن نتعرض لكل من هاتين الفكرتين لنصل منها إلى مدى الرقابة القضائية في مجال كل منها .

أولاً : ماهية السلطة التقديرية والسلطة المقيدة^(١) :

السلطة سواء تقديرية أو مقيدة ليست إلا وسيلة لتحقيق حكم القانون .

وتكون للإدارة بصدها سلطة تقديرية حينما يترك لها القانون مجالاً حراً للتقدير ، وبعبارة أخرى توجد هذه السلطة عندما لا يكون مسلك الإدارة قد أملاه عليها القانون .

أما الاختصاص أو السلطة المقيدة ، فتوجد عندما تواجه الإدارة الحالة الواقعية وتكون ملزمة بإزاءها باتخاذ قرار معين بالذات

(١) محمد مصطفى حسن ، السلطة التقديرية ، رسالة عين شمس ، ١٩٧٤ ، ص ٤٦

وما تلاها وحكم القضاء الإداري ، في الدعوى رقم ١٥٠٧ بجلسة ٩ / ٣ / ١٩٥٣ .

دون أن يكون لها أدنى خيار في ذلك متى اكتملت الشروط التي تطلبها القانون في الطلب أو الترخيص يجب على سلطة الضبط أن تبادر إلى تحقيقه .

ومما تقدم يبين أنه حين يمنح المشرع رجل الضبط سلطة معينة فإنه يسلك في ذلك أحد أسلوبين :

الأول : السلطة المقيدة : تنحصر في أنه يفرض عليها بطريقة أمرة الهدف المعين الذي يجب أن يسعى لتحقيقه وأن يحدد الأوضاع التي عليه أن يتخذها للوصول إلى هذا الهدف فتصبح سلطته مقيدة ويصبح - كعمل القاضي - مقصور على تطبيق القانون على الحالات التي تتوفر فيها شروط التطبيق . وفيها يتجسم أكبر ضمان للحرية ، والحقوق إذ يضحى عبء الإثبات فيها على عاتق الجهة الإدارية وهي الطرف الأقوى ، لا على عاتق الأفراد ، الذي يكفيهم إثبات توافر الشروط التي تطلبها القانون حتى تلتزم الإدارة بالاستجابة إلى طلبهم ، وهذه تعطى الفرصة للقضاء لإمكانية رد الإدارة إلى الصواب إذا انحرفت عن جادة الحق .

ومثال ذلك ، منح ترخيص لفرد استوفى جميع الشروط إذا كان القانون يحتم منح الترخيص لمن استوفى جميع الشروط المتطلبة لمنحه .

الثاني : السلطة التقديرية : تقوم على منح رجل الضبط شيئاً من الحرية ليقرر بمحض إرادته أن يختار وسيلة أو حلاً مشروعاً .

وإن كانت هذ الحرية تتصل بمناسبة اتخاذ الإجراء وسببه وأسلوب تنفيذه . ومع ذلك فحرية الضبط الإدارى بالنسبة لهذه التصرفات التقديرية تختلف بالنسبة للإجراء الواحد حسب إرادة المشرع . على أنه مها كانت سلطة الإدارة التقديرية فإنها لن تكون مطلقة بل مقيدة فى أحد عناصرها دائما ، وهو عنصر الغاية من الإجراء الضبطى ، وهو النظام العام بمشموله السابق إيضاحه من حفظ الأمن والصحة والسكينة العامة وسواء حددها المشرع أو لم يحددها ، وفى نطاقها يجب أن يتحقق الصالح العام^(١) .

أثر التفرقة بين السلطة التقديرية والسلطة المقيدة فى إجراء الرقابة القضائية :

إن رقابة القضاء هى رقابة مشروعية فى أساسها الأول تهيمن بها على تصرفات الإدارة المقيدة ، لأن هذه التصرفات يجب أن تسير وتحيا فى النطاق القانونى الذى رسمه المشرع ، ولا تمتد هذه الرقابة إلى تقدير ملاءمة الإجراء أو القرار فذلك يتنافى مع حرية الإدارة فى مباشرة سلطتها التقديرية ، إذا توافرت الظروف والضوابط القانونية أو المعقولة التى تسمح بإجرائه ، ويهدم استقلالها فى تقدير مناسبات القرار الإدارى وملاءمة إصداره وهو أمر تأباه قواعد القانون الإدارى التى استقرت على أنه لا وسيلة للتعقيب على هذه

(١) فؤاد العطار ، مبادئ القانون الإدارى سنة ١٩٧٠ ، ص ١١٨ ومابعدها ، سليمان الطماوى ، الوجيز فى القانون الإدارى سنة ١٩٧٤ ص ٦٣٢ ، وما تلاها .

السلطة إلا بعيب إساءة استعمال السلطة ولهذا كانت العيوب الملازمة لاستعمال السلطة المقيدة هما عيوب الشكل والاختصاص ومخالفة القانون ، في حين أن العيب الملازم لاستعمال السلطة التقديرية هو عيب الانحراف . ولذلك نجد أن السلطة التقديرية لا تقبل المد أو الجزر أى الأخذ والرد .

فالسلطة التقديرية إما أن توجد أولاً بمعنى أن السلطة التقديرية إذا وجدت لا تقبل أو تنقيد إلا بالغاية ، أما الاختصاص المقيد فهو يتدرج من حيث قوة التحديد وفقاً للنص ، وبالتالي إلى رقابة قضائية أكثر نطاقاً من تلك المتاحة في السلطة التقديرية ، ومع ذلك فقد توجد بعض الحالات التي ترك فيها المشرع لرجل الضبط حرية في التقدير لا تؤثر على قيام الاختصاص المقيد ، ويكون رجل الضبط فيها محصوراً فقط في تحديد الوقت المناسب لاتخاذ الإجراء أو القيام به ، ومثل هذا القدر البسيط من الحرية في التقدير لا تأثير له في تكييف الاختصاص ، الذي لا شك بأنه اختصاص مقيد .

وبعد أن تتحقق سلطة الضبط في قيام الحالة الواقعية التي تبرر تدخلها وبعد أن تكييفها التكييف القانوني الصحيح وتقدر الأخطار التي تنجم عندما تواجه اتخاذ قرار القيام بإجراء معين في نطاق مواجعتها لاختصاصها التقديرى . هنا يكون عليها التزام قانوني بأن تضع نفسها في أفضل الظروف للقيام على التقدير وأن تقوم به

من خلال روح موضوعية بعيدة عن البواعث والاعتبارات الشخصية وبشرط أن تكون لديها العناصر اللازمة لإجرائه . وبذلك فإن خضوعها لرقابة القضاء يكون - ليس من خلال مدى التقدير الذاتي لها - بل مما أحاط الفرد أو الإجراء من الظروف . وعلى هذا النهج سار قضاء مجلس الدولة الفرنسي وسائره القضاء الإدارى المصرى^(١) .

وفي حالة الاختصاص المقيّد قد يحدث أحياناً أن يفرض المشرع على السلطة الضبطية فى مواجهة حالة معينة ، أن تتصرف تصرفاً معيناً . فتصبح سلطة الإدارة مقيّدة ، وتنعدم حريتها حينها يستلزم القانون أن تتدخل فوراً عقب قيام الحالة مباشرة . ولكن القاعدة العامة هى أن تتمتع الإدارة بحرية اختيار وقت تدخلها ، وفحوى الإجراء الذى تتخذه لمواجهة الحالة القائمة بحرية اختيار الوقت للتدخل ..

فالإدارة إذا واجهت حالة ما يكون لها الخيار فى أن تتدخل أو لا تتدخل ، وإذا رأت الأمر الأول فيكون لها الخيار فى أن تستعمل إحدى وسائلها التى وضعها القانون تحت تصرفها - حرية اختيار الوسيلة .. ولكن المشرع قد يحدد هذا الركن من العمل وتكون إزاء الاختصاص المقيّد مرة أخرى ، والمبدأ المستقر فى قضاء

(١) الإدارة العليا ، الطعن رقم ٧٤٨ / ١٦ ق ، جلسة ٥ / ٥ / ١٩٧٤ ، المجموعة

المحكمة الإدارية العليا بأن سلطة الإدارة التقديرية دوماً سلطة غير مطلقة ، بل مقيدة بالغاية منها وبملاءمتها للعمل الإجرائى ، فإذا كانت السلطة التقديرية تعنى أن الإدارة فى مجال استخدامها لسلطتها التقديرية لا تعطى مجالاً للتعقيب عليها فيما تصدره من قرارات فى مجالها مادام تصرفها قد خلا من إساءة استعمال السلطة .

إلا أن ذلك لا يعنى الإطلاق فى التقدير ، إذ أن هذا القول إذا جرى العمل به ، يعنى إطلاق يد الإدارة دون ما معقب عليها ، فى حين أن الواقع هو خضوع تصرفاتها دوماً للرقابة القضائية . فهى وإن كانت فى حقيقتها ليست على قدر واحد بالنسبة لجميع التصرفات الصادرة من الإدارة ، بل تتغير بحسب المجال الذى تتصرف فيه ومدى ما تتمتع به من حرية وتقدير فى التصرف مع اتساعها حقيقة فى مجال السلطة التقديرية ، حيث لا يلزم القانون الإدارة بنص يحد من سلطتها أو يقيد من حريتها فى وسيلة التصرف أو التقدير .

إلا أن هذا لا يعنى أبداً أنها سلطة مطلقة وأن الرقابة القضائية تكون فى هذه الحالة منعدمة ، بل إن الرقابة القضائية موجودة دائماً على جميع التصرفات الإدارية لا تختلف فى طبيعتها ، وإن تفاوتت فقط فى مداها ، وهى تتمثل فى هذا المجال التقديرى فى التحقق من التصرف محل الطعن يستند إلى سبب موجود مادياً ، وصحيح قانوناً

وأنه صدر مستهدفاً الصالح العام ، ومن ثم فإنه في صور هذه المبادئ يتعين النظر في مشروعية القرارات الصادرة من الإدارة مهما كان سندها إلى سلطتها التقديرية التي لا معقب عليها .

ثانياً : حدود الرقابة القضائية على السلطة التقديرية :
وسلطة القضاء الإداري في الرقابة على إجراءات الضبط التقديرية تختلف في مداها عن السلطة المقيدة والمستمدة إجراءاتها من نصوص القانون مباشرة ، من حيث مداها ونطاقها وتبعاً للموضوعات المعروضة على المحكمة ، وكلما كانت تلك السلطة واسعة هامة ، كلما كانت سلطة القاضي في الرقابة محددة وكان للإدارة في الوجه المقابل حقوق أوسع في التصرف .
ولذلك نجد أن سلطة الرقابة القضائية على السلطة التقديرية لسلطات الضبط الإداري على درجات مختلفة ، وقد أوضح مجلس الدولة المصري حدود هذه الرقابة ومداها في العديد من أحكامه التي أصدرها خلال الفترة من إنشائه حتى الآن والتي استقرت الآن من خلال مبادئ أساسيين^(١) :

الأول : أنه في حالة عدم وجود نص قانوني محدد للاختصاص تكون السلطة المخولة أصلاً للإدارة وبطبيعة الحال من سلطة

(١) (الإدارية العليا . الطعن رقم ٥٤٣ / ١٦ ق ، المجموعة السنة ١٦ ، ص ٢٨ ، والطعن رقم ١٧٢٠ / ٦ جلسة ٢٣ / ٣ / ٦٣ . المجموعة السنة ٨ ص ٨٧٢ .

تقديرية ، وفي هذه الحالة لا يستطيع القاضى ناظر النزاع إلا أن يتعرض لها من ناحية تجاوز السلطة أو التعسف فى استعمالها ، ويكون عرضه للإجراء المعروض من ناحية :

١ - أسباب القرار أو الإجراء بفحصها من الناحية القانونية .

٢ - أسبابه من الناحية الواقعية .

٣ - ومن ناحية ما إذا كان القرار ينطوى على تعسف فى استعمال السلطة ، والرقابة محصورة فى النقاط الثلاثة .

الثانى : أنه فى حالة السلطة المقيدة وفى حالة وجود نص قانونى أو لائعى يلزم سلطة الضبط مراعاة شروط معينة عندما تمارس سلطتها المخولة لها ، فإن سلطتها تكون مقيدة بما جاء بهذه النصوص من شروط ، وفى هذه الحالة يجب على القاضى أن ينظر الإدعاء الخاصة بتجاوز السلطة وأن يبحث فيما لو كان الشخص الذى قام بالإجراء قد راعى جميع شرائطه أم لا . وقد يصل عند التحقيق إلى بحث وتأكد أن جميع الشروط الواجب توافرها قد روعيت عند إصدار ذلك القرار ودون الوصول إلى عرض مسائل تدخل فى نطاق السلطة التقديرية لمن قام بالإجراء .

وترتيباً على ذلك فإنه فى الحالات التى يتعين فيها توافر شرط أو عدة شروط قانونية يكون القاضى ملزماً بفحص وتقدير الأسباب التى تبديها سلطة الضبط القائمة على الإجراء لمعرفة ما إذا كانت الأسباب التى قام عليها الإجراء مطابقة للقانون أم

لا ، وعما إذا كانت هذه الأسباب بطبيعتها تبرر اتخاذ الإجراء على النحو الذى صدرت به أم لا .

وفي خصوص تصرفات الإدارة في مجال الضبط الإدارى الماسة بالحريات العامة ، فإنها تخضع لرقابة القضاء ، وخاصة من ناحية ضرورة اتخاذ الإجراء مداه ، وقيامه على أسباب صحيحة يراقب القضاء وملابساتها للتأكد من مدى موافقتها لظروف الحال .

الثالث : القضاء وسبب الإجراء الضبطى .

كلما أوجب الشارع على الجهة الإدارية تسبيب قرارها ووجوب ذكر الأسباب واضحة جلية حتى إذا ما وجد فيها الصادر في مواجهته الإجراء سبباً مقنعاً تقبلها واتخذ منها رأيه بتأييدها أو أعد لنفسه أسباب الرد على ما جاء بها عند رفضها ، وله عندئذ أن يسلك إحدى طريقتين ، أما التظلم الإدارى أو الطعن القضائى أمام المحكمة المختصة ، حيث تكون لها الرقابة على مدى استخلاص تلك الأسباب والواقع ومدى مطابقتها للقانون وما إذا كانت سلطة الضبط فى مباشرتها قد انحرفت فيها أم أنها سلكت طريق الجادة ومادام القانون قد اشترط أن يكون الإجراء مسبباً فيجب أن يكون التسبب كافياً ومنتجاً فى فهم النتيجة التى انتهى إليها القرار وفى إنزال حكم القانون على مقتضى هذه النتيجة ، وبالتالي يوضح أن مبنى السلطة التقديرية قد قام على سبب وغير

مشوب بسوء استعمال السلطة ويعتبر إجراء صحيحاً قام على سببه من القانون^(١) .

ويلاحظ أن سلطة الضبط غير ملزمة بتسبيب قراراتها ما لم يلزمها القانون بذلك والمفروض في هذه الإجراءات أنها تبتغى المصلحة العامة وعلى من يدعى العكس إقامة الدليل ، إلا أنه قد يستخلص هذا الدليل من مناسبة إصدار القرار الذي قام بالإجراء ارتكائاً إليه والظروف المحيطة والنتائج المترتبة عليه ، وعدم تسبيب القرار أو اشتراط تسببيه لا يعنى أن سلطة الضبط مطلقة أو تحكمية ، بل إن سلطتها مقيدة بأن يكون حدها العام للمصالح العام . فالإجراء الضبطي إذا لم يشتمل على ذكر لأسبابه التي استند إليها يفترض فيه أنه قد صدر وفقاً للقانون وأنه يهدف إلى تحقيق المصالح العام والنظام العام . وهذه القرينة التي تصحب كل إجراء ضبطي لم تذكر أسبابها . وتبقى قائمة إلى أن يثبت من يدعى عكس ذلك ببيان حقيقة ما ادعاه وسنده ، ويكون للقضاء كامل السلطات في تقدير الدليل الذي يقدمه المدعى بهذا ، وذلك عن طريق اعتبار الدليل الذي قدمه من ادعى عدم سلامة الإجراء كافياً على الأقل لنقل عبء الإثبات من المدعى إلى سلطة الضبط .

(١) المحكمة الإدارية العليا ، الطعن رقم ٨٦٣ ، ١١٧٨ / ١٤ ق . جلسة ١ / ٢ /

١٩٧٦ ، والحكم الصادر في الطعن رقم ٨٣٤ / ١٦ ق . جلسة ٢٥ / ٥ / ١٩٧٤

المجموعة السلة ١٩ ، ص ٤٢٢ .

وفي رقابة القضاء على أسباب الإجراء الضبطي ، وإن كان مجلس الدولة فيها قد اتجه إلى عدم إلزام الإدارة بتسبيب قراراتها إلا حيث يتطلب القانون ذلك ، إلا أنها إذا ما ذكرت أسباب قراراتها المتعلق بالإجراء ، فإن هذه الأسباب لو كانت في غير الحالات التي يتطلب فيها القانون تسبيب القرار فإنها تكون خاضعة لرقابة المحكمة لتعرف مدى صحتها من حيث الواقع ومدى مطابقتها للقانون نصاً وروحاً ، فإذا استبان لها أنها غير صحيحة واقعياً وأنها ليس لها ما يبررها ، أو أنها تنطوي على مخالفة للقانون أو على خطأ في تطبيقه أو تأويله ، كان الإطار معيباً حقيقياً بالإلغاء لانعدام الأسس التي يقوم عليها ، فلا غرو إذن للمحكمة من رقابة الأسباب التي تستند إليها سلطة الضبط في اتخاذ إجراءاتها سواء اشتملت عليه الإجراءات ذاتها أو ما أدلت به سلطة الضبط تعليلاً للإجراء .

وهذه الرقابة تجد حدها الطبيعي في التحقق مما إذا كانت النتيجة التي انتهى إليها القرار في هذا الشأن مستخلصة استخلاصاً سائغاً من أصول تنتجها مادياً أو قانونياً أو كان تكييف رجل الضبط للوقائع على فرض وجودها مادياً لا ينتج النتيجة التي يتطلبها السبب فيكون الإجراء معيباً^(١) .

(١) (الإدارية العليا ، الطعن رقم ٨٦٢ / ١٤ ق جلسة ١ / ٢ / ١٩٧٦ ، مجموعة السنة ٢١ ، ص ٤٣ .

والرقابة لا تمتد إلى فحص تقدير ملاءمة إصدار القرار أو عدم ملاءمته ، ذلك أن للقضاء الحق في بحث الوقائع التي بني عليها القرار وقام ارتكائاً عليها ، وذلك بقصد التحقق من صحة الوقائع المادية التي ابتنى عليها هذا الإجراء ، وله أن يقدر تلك العناصر التقدير الصحيح لينزل حكم القانون على مقتضاه^(١) ولها في سبيل ذلك تطبيق القاعدة الأصولية المستقرة وهي أن الإجراء الضبطي يجب أن يقترن بالجدية ويتصف باللزم لتحقيق المصلحة العامة والنظام العام ، فصورته تفقده سببه القانوني ، ويتحقق ذلك باستنادها إلى أساليب لا صلة لها بتحقيق استقرار النظام العام أو تحقيق غايات الإجراء الضبطي من حفظ الأمن والسكينة والصحة العامة للمواطنين ، وغير ذلك من تأكيد الاستقرار الاجتماعي والسياسي وتحقيق الأمن الاقتصادي .

فالإجراء يجب أن يكون مستنداً إلى دواع قامت لدى سلطة الضبط حين قامت به وإلا كان فاقداً ركناً أساسياً من أركانه وهو سبب وجوده ومبرر إجراءاته ويعد إجراء معيباً ، فإذا تكشفته هذه الدواعى بعد ذلك على أنها هي التي دعت سلطة الضبط للقيام بالإجراء واتخاذها ، كان للمحكمة بمقتضى رقابتها أن تتحرى مبلغها

(١) الإدارية العليا ، الطعن رقم ٨٢٤ / ١٦ ق ، جلسة ٢٥ / ٥ / ١٩٧٤ ، السنة

من الصحة فإن ظهر أنها غير صحيحة فقد الإجراء الأساسى الذى يجب أن يقوم عليه وكان مشوباً بعيب الانحراف ومخالفة القانون .

موقف القضاء من ملائمة وقت اتخاذ الإجراء :

اتجه القضاء فى هذا المجال إلى تأكيد سلطة رجل الضبط فى تقدير وتحديد تدخله والوسيلة التى يتخذها لتحقيق تنفيذ الإجراء الضابط ما لم يفرض المشرع عليه أن يتدخل فى وقت معين . أو إذا توافرت حالة معينة فله الحرية فى ذلك التقدير كما أن القاضى لا يملك إجبار رجل الضبط على أن يتدخل فى وقت معين لاتخاذ إجراء .

فسلطة الضبط لها أن تختار وقت تدخلها ولا جناح عليها فى ذلك وحسبها أن يكون لهذا التدخل ما يبرره ويرتكب عليه بلا معقب عليها مادام إجراؤها قد خلا من إساءة استعمال السلطة وما لم يحدد القانون ميعاداً لإصداره ، ولها - بما لها سلطة تقدير مناسبة اتخاذ الإجراء - أن تترخص فى تعيين الوقت الملائم لإصداره وبلا معقب عليه ، شريطة أن يكون محققاً للهدف منه وهو الصالح العام ولا يخل بالحقوق المكتسبة للمواطنين والأفراد أو لتحقيق منافع ذاتية لهم^(١) .

(١) القضاء الإدارى ، الدعوى رقم ١٤٦٩ لسنة ٦ ص ١٠٨ ، جلسة ١٥ / ١٠ /

وهذا إنما ينتج من استقلال سلطة الضبط بتقدير مناسبات إجراءاته وتقدير ملاءمة أو عدم ملاءمة إصداره ولا معقب عليها في ذلك متى كانت الوقائع التي قام الإجراء عليها صحيحة في غايتها لتحقيق الصالح العام ، وكانت متصفة بالحكمة وسلامة الباعث وفق عدالة من أصدره ووقته وحسن توجيهه للأمور ، وقد يدل الإجراء على غير ذلك ، بل قد يدل على نقيضه ولا يكون في وسع القاضي أن يلغيه أو يعدّله فهو لا يشارك سلطة الضبط فيما هو من حقها وسلطانها وحدها .

غير أنه حين يكون الإجراء مشوباً بإساءة استعمال السلطة فإنه مما يمهّد لإعطاء الفرصة لقبول هذا الطعن أن يكون الإجراء بآدى العوج غير ملائم ولا مناسب لظروفه . وهنا ومن هذا الطريق يملك القضاء أن يحمل سلطة الضبط على تصحيح إجراءاتها إلى حد السلامة كما يملك أن يحملها على حسن التنفيذ تحقيقاً للغاية المنشودة ، وهي الصالح العام وسلامة الجماعة^(١) .

(١) القضاء الإداري ، الدعوى رقم ١٤٦٩ لسنة ٦ ق ، بجلسة ١٥ / ١٠ / ١٩٤٧ ،

المطلب الثالث

أهمية الرقابة القضائية

تبدو أهمية الرقابة القضائية ، في أنها القيد الذى يكبح جماح السلطة التقديرية للضبط الإدارى ، ويقلل من غلواتها وتحكمها فيما تقوم به من إجراءات ماسة بالحريات العامة وهو قيد يتصل بوجه الحق فى الوقائع التى تعد قواماً وركناً للإجراء الضابط مما يحقق للأفراد الحماية والمنفعة وللإجراء السلامة ومطابقة القانون .

القضاء والتعويض عن الإجراء المخالف :

وتقوم هذه الرقابة القضائية على تقرير حق التعويض عن الضرر الناتج من الإجراء المخالف للقانون أو غير المشروع وتوافر علاقة السببية بين الخطأ والضرر ، وهى مجتمعة تشكل أركان المسئولية الإدارية . ويتم ذلك من خلال النظر بالفحص للسلطة التقديرية أو المحددة للإجراء . وهذا القيد الرقابى للسلطة التقديرية يتصل بالوقائع التى تعد ركناً للإجراء وسبباً له ، يرجع ذلك إلى أن هذه الوقائع لا تخرج عن كونها من العناصر التى هى

عليها تقدير سلطة الضبط لإجراءاتها ووسائل تنفيذه ، ومدى ما يحدثه من أثر يمتد للحرية التي يواجهها بالتقييد أو الخطر أو المنع ، ومن ثم فإن للمحكمة عندما تسلط رقابتها أن تقدر تلك العناصر التقدير الصحيح كي تنزل على الوقائع المعروضة حكم القانون .

وتقضى بإلغاء القرار أو الإجراء الذي جاء مجحفًا بالحرية والحجر عليها ، بالإضافة إلى توافر رقابته في مجال تحقق وجود الانحراف بالسلطة وإساءة استعمالها وهذا ما سلكه القضاءان المصرى والفرنسي^(١) .

ولكن يلاحظ أن القضاء الإدارى المصرى مازال يفهم القاعدة التى غلبت فى قضائه من عدم تعرضه للجوانب التقديرية فى سلطة الإدارة إلا فى حدود « التعسف فى استعمال السلطة » نجد أن مجلس الدولة الفرنسى فى نطاق رقابته إلى كيفية ممارسة السلطة التقديرية فى مجال التعويض يقيمها على أساس نظرية التعسف فى استعمال الحقوق الإدارية ونظرية الانحراف بالسلطة ، وهما مجالان لدعاوى التعويض والتى تتعدى فيها رقابة القضاء إلى العناصر الداخلية لمضمون السلطة التقديرية للإدارة . واتضح هذا الاتجاه من تدخل القضاء فى محاسبة الإدارة عند تراخيها عن إصدار قرار

(١) اراجع 3, 1918, D. 1918, 26/1/1918, Dulun Lemonnier, c.F.F وسليمان

الطباوى ، نظرية التعسف فى استعمال السلطة ، طبعة ١٩٦٦ ، ص ١٥٣ .

ما أصاب الغير من جرائه الضرر . وفي حالة إصدارها قراراً فجائياً وغير منتج لفائدة ما أو تميز بقسوة في اتخاذه ما يربو على المعتاد . وفي الحكم على الإدارة بالتعويض عند تراخيها عن اتخاذ الإجراء الذى أنتج الضرر المطالب بالتعويض عنه ، وإن تمكن في ذلك إلا أن مسئولية الإدارة عن هذا الضرر كأثر لمراقبته لمدى السلطة التقديرية لحرية الإدارة في تقدير الوقت المناسب لاتخاذ قرارها بالتدخل ، ولذا حكم بالتعويض في حالة تراخيها في اتخاذ قرار يمنع أحد الأفراد من مزاولة مهنته الخطرة وتراخيها في منح ترخيص توافرت شروط إعطائه لمدة طويلة وثبت ضرراً لطلبه . وفي مجال التعويض في نطاق تصرفات سلطة الضبط الإدارى وتطبيقاً لهذا الاتجاه القضائى اتجه مجلس الدولة الفرنسى إلى أن مسئولية سلطات الضبط عن أعمال لم يكيفها على أنها خطأ ، وقرر مسئولية سلطات الضبط بدون خطأ . كما في حالة امتناع الإدارة عن تنفيذ حكم لصالح أحد الأفراد بدعوى أن التنفيذ سيعترب عليه إخلال جسيم بالأمن والنظام العام وذلك بما فيه من مساس بالحقوق والحريات العامة التى كفلها الدستور ، تطبيقاً لمبدأ مساواة الجميع أمام التكاليف العامة^(١)

(١) حكم محكمة القضاء الإدارى جلسة ١٢ / ١١ / ١٩٧٢ المجموعة السنة

٢٧ ص ٧١ ، وفي هذا المعنى الحكم الصادر بجلطة ٢٧ / ٥ / ٧٣ نفس المجموعة ص ٢٧٧ .

وفي قضاء مجلس الدولة المصري يلاحظ أنها اقتصررت في تقدير مسئولية سلطات الضبط الإداري على أساس من قواعد نظرية التعسف في استعمال الحقوق الإدارية ولم تراقب السلطة التقديرية لهيئات الضبط الإداري إلا في حدود الانحراف بها ، فهي ترتكن في حكمها بالتعويض إلى أن القرار قد صدر بغير مبرر شرعي ، وجرت في غالبيتها على تطبيق قواعد أحكام القانون المدني على دعوى التعويض سواء من حيث مدة التقادم أو قواعد المسئولية ، واتجهت إلى تطبيق أحكام المادة ١٧٢ من القانون المدني والتي يجرى نصابها على أن تسقط بالتقادم دعوى التعويض الناشئة عن العمل غير المشروع بانقضاء ثلاث سنوات من اليوم الذي علم فيه المضرور بالضرر وبالشخص المسئول عنه ، وتسقط هذه الدعوى في حالاتها بانقضاء خمس عشرة سنة من يوم وقوع العمل غير المشروع .

ويلاحظ أن هذا القيد الزمني لسقوط دعوى التعويض قد عدل بالقانون رقم ٣٧ / ٧٢ وحيث نصت المادة ٢٥٩ منه على أنه تنقضى الدعوى المدنية بمضى المدة المقررة في القانون المدني ، ومع ذلك لا تنقضى بالتقادم الدعوى المدنية الناشئة عن الجرائم المنصوص عليها في الفقرة الثانية من المادة ١٥ من هذا القانون والتي تقع بعد تاريخ العمل به ، وإذا انقضت الدعوى الجنائية بعد رفعها لسبب من الأسباب الخاصة بها ، فلا تأثير لذلك في سير

الدعوى المدنية المرفوعة معها^(١) ، ويرتكن مجلس الدولة في هذا الاتجاه إلى أن من وقع عليه ضرر من جراء نشاط مشروع تقوم به الإدارة أن يتحمله في سبيل المصلحة العامة ويعد ذلك عدولا منه عن أحكامه التي سار عليها منذ عام ١٩٥٠ حتى ١٩٥٦ عندما قرر مسئولية الإدارة المرتبة ضرراً للغير^(٢) .

ويرتب المجلس مسئولية الإدارة الموجبة للتعويض على أساس أن الأصل في مسئولية الإدارة عن قراراتها أنها لا تسأل عن القرارات التي تصدر منها إلا في حالة وقوع خطأ من جانبها ، ولم يرتب مسئولية الإدارة دون خطأ . ويتمثل خطأ الإدارة الموجب الحكم بالتعويض الآتي :

أولاً : أن تكون هذه القرارات غير مشروعة ومشوبة بعيب أو أكثر من العيوب التي نص عليها قانون مجلس الدولة^(٣) .
ثانياً : أن ينجم عن الخطأ ضرر .

ثالثاً : وجود رابطة السببية بين الخطأ والضرر الحادث ، فإذا برئت من هذه العيوب كانت قرارات الإدارة مشروعة ومطابقة

(١) المحكمة الإدارية العليا ، جلسة ٤ / ١ / ١٩٦٩ ، المجموعة السنة ١٤ . ص ٢١٢ .

(٢) المحكمة الإدارية العليا ، جلسة ١ / ٢ / ١٩٦٩ السنة ١٤ ، ص ٣١٣ وحكمها الصادر بجلسته ١٧ / ١ / ٧٠ السنة ١٥ ، ص ١٣٣ .

(٣) العيوب التي تشوب القرارات الإدارية هي :

(أ) عدم الاختصاص . (ب) وجود عيب في الشكل .

للقانون ، ولا تسأل الإدارة عن نتائجها مهما ترتب عليها من أضرار أصابت الغير ارتكائاً إلى انتفاء ركن الخطأ^(١) .

ولا جرم في أن يتحمل الأفراد في سبيل المصلحة العامة نتائج نشاط الإدارة المشروع المطابق للقانون ولو نتج عنها لهم ضرر . وفي حكم آخر أشارت المحكمة الإدارية العليا إلى أن سحب الجهة الإدارية للترخيص السابق منه بسبب حاجة التنظيم يرتب التعويض العادل لصاحب الشأن ، ويكون سند القانوني لإقرار السحب القائم على أسبابه انصحيحة من القانون وذلك بسبب مساواة الأفراد أمام التكاليف العامة .

لذلك فقد اتجه القضاء إلى تأكيد تمكين سلطات الضبط الإداري من ممارسة حريتها فيما تتخذه من قرارات وما تقوم به من إجراءات تنفيذية وذلك من أجل تحقيق التوافق والانسجام وتحقيق التقارب بين قيام سلطات الضبط بوظائفها وتحقيقها بأفضل الطرق دون عنت أو ضغط ، وبين تحقيق وكفالة الحرية للأفراد وحمايتهم من أي خروج أو عنت تقوم به سلطات الضبط في مواجهتهم^(٢) .

واتجه من خلال ذلك إلى خضوع هذه الأجهزة لرقابة القضاء الإداري إلا في حالات محددة هي إساءة استعمال السلطة كما لو

(١) وجود عيب بسبب مخالفة القانون أو اللوائح أو الخطأ في تطبيقها أو تفسيرها أو تأويلها .

(٢) إساءة استعمال السلطة .

استعملت لتحقيق غرض غير مشروع وفي غير اختصاصها لبواعت شخصية ، أو خرجت بسلطتها على قيد فرضه القانون عليها ، وفيما عدا ذلك فإن السلطة التقديرية هي حق لسلطات الضبط الإداري وجهاته .

وأوضحت المحكمة في العديد من أحكامها أن حرية الإدارة في تصرفاتها شرط لتخليها عن الروتين والمعوقات ولتصبح وظيفتها أوسع من مجرد تنفيذ القوانين واللوائح وتحقيق النظام العام في نطاق من كفالة الأمن الاجتماعي والصالح العام لأبناء الوطن بصورة ما أو بأخرى .

وأوضحت المحكمة في ذلك الاتجاه أن سلطتها محددة من حيث المدى في هذا المجال ، وكلما كانت سلطة القاضي في بسط رقابته على عمل رجل الضبط محددة ، كلما كان لجهاز الضبط الإداري سلطات أوسع مدى في التصرف ، وعلى ذلك نستطيع القول بأن سلطة الضبط والرقابة عليها إنما هي على درجات متفاوتة مختلفة . وقد حاولت محكمة القضاء الإداري أن توضح حدود تلك الرقابة في أحكامها وهي كلها تشير إلى التفرقة بين مجالين هما حالة وجود النص وحالة عدم وجوده ، وقيام القضاء باستخلاص ما إذا كان القرار ينطوي على تعسف في استعمال السلطة من عدمه ، وهي الفعل الأساسي في تقدير مدى ما أصاب الحرية المكفولة من قيود أو تحديد لنطاق ممارستها وفي حدودها الطبيعية المقرر لها في مجال

النشاط الفردي ، لاشك يحقق لها الحماية ، وكذا تجد أن الضمانة القضائية ذات علاقة وطيدة بحماية الحريات والتي تولى تلك الحريات عناية خاصة وتعتبر ركناً أساسياً في البنيان المحقق لضمانات الحرية وممارستها وذلك لما يتمتع به القضاء من حيـدة استقلال وتتأى كذلك أحكامه عن المؤثرات مما يضيف عليها الهيبة ويكسبها الاحترام والتقدير وهو أول الصفات اللازمة للانصياع لها والرضوخ لأحكامها ، ويقوى هذا المجال وذلك الضمان ما تتضمنه الدساتير والقوانين من إدراك لهذا القدر من الحماية المكفولة للقضاء ومدى الحصانة الواجب توافرها له وضمنتها نصوصها المختلفة وهكذا ، غير أن مجال الحريات وقضاياها لا يقتضى امتناع القضاء عن التدخل بالإلغاء لإجراءات جهات الضبط الإدارى أن يخلو من عيب إساءة استعمال السلطة ، بل إنه قد يتدخل فى تقديرها فيراجعها فيما اتخذته من إجراءات متطلباً أن يكون الإجراء المتخذ قائماً على أسباب جدية تبرره وأن يكون لازماً لدفع الخطر المهدد للأمن والسكينة والصحة العامة وتقع على عاتق القضاء هذه المهمة فى التوفيق بين الإجراء الضابط والحرية .

وقد أوضحت محكمة القضاء المبادئ^(١) السابقة فى حكم لها ، بقولها « إنه من المقرر فقهاً وقضائاً أن مبدأ المشروعية يقوم على

(١) حكم محكمة القضاء الإدارى ، الدعوى رقم ١٢١٧ / ٢ ق ، جلسة ٢٥ / ٢ / ١٩٦٩ ، المجموعة ثلاث سنوات ٦٦ - ٦٩ ، ص ٥٧٥ .

وجود قواعد تلتزم جهة الإدارة باحترامها ومراعاتها في نشاطها وتصرفاتها ، وهذه القواعد تمل على الإدارة قيوداً لصالح الناس . ومع ذلك فإن حماية حرية الأفراد والناس ينبغي ألا تنسينا حاجة الإدارة إلى قسط من الحرية يكفل لها حسن إدارة المرافق العامة ، ولئن كان من الضروري الحيلولة دون استبداد الإدارة مع الأفراد ، فلا بد أيضاً أن نحرر الإدارة من طابع الآلية والجمود وأن نجنبها ما استطعنا طريق روتينها الإداري العقيم ، وعليها ألا نغل أيدي عمالها ونميت فيهم روح التصرف الحسن والتدبر المعقول بل علينا أن نشجع فيهم ملكة الخلق وروح الابتداع والابتكار ، ذلك ما دفع القضاء والفقه بل والشارع من بعدهم في فرنسا وفي مصر وغيرها من الأمم التي بلغت شأواً يذكر في مجالات القانون الإداري ونظمه إلى الأخذ بمذهب ضرورة بعدهم بعض امتيازات من شأنها خلق موازنة عادلة بين الصور التي فرضها مبدأ المشروعية على حرية الإدارة حماية لحرية الأفراد من جهة وبين ضرورة تخليص الإدارة من طابعها الروتيني الآلي ضماناً لحسن سير الإدارة وسلامة تشغيل دولاها من جهة أخرى . فجاءت الموازنة المنشودة بمنح جهات الإدارة قسطاً متفاوتاً من الحرية في صورة امتيازات متنوعة في مقدمتها السلطة التقديرية تحررها من مجرد تنفيذ القوانين ولوائحها مراعاة لحسن مقتضيات العمل وما تتطلبه الحياة الإدارية من ضرورات ، فللجماعة مصلحة مؤكدة في ألا ترى الإدارة آلة

صماء عمياء ، بل لها مصلحة جدية في أن ترى الإدارة مزودة بقدر من الطاقة لتواجه كل حالة بما يلائمها تحقيقاً لإشباع الحاجات لزيادة الإنتاج وللمصلحة العامة . فالسلطة التقديرية إذن لازمة لحسن سير الإدارة لزوم السلطة المحددة لحماية حقوق الأفراد وحررياتهم ، وإذا كانت السلطة التقديرية تقوم على الإطلاق بمعنى أن الإدارة تكون في ممارستها للسلطة التقديرية بمنجاة من كل رقابة قضائية إلا إذا دفع بأن الإدارة قد استعملت سلطتها التقديرية لتحقيق غرض غير مشروع أو لم يجعله المشرع من اختصاصها فإن قضاء هذه المحكمة قد خرج على هذه القاعدة في مجال قضاء التعويض ، وكذلك وضع بعض الضوابط للإدارة في مجال قضاء الإلغاء ، فقضت بأنه في غير الأحوال التي تقيد فيها سلطة الإدارة التقديرية بنص في قانون أو لائحة أو بمقتضى قاعدة تنظيمية عامة التزمها فإنه يصبح التقدير من إطلاقات الجهة الإدارية تترخص فيه بمحض اختيارها فتستقل بوزن مناسبات قرارها وبتقدير ملاءمة أو عدم ملاءمة إصداره بما لا يعقب عليها في هذا الشأن مادام لم يثبت أن قرارها ينطوي على إساءة استعمال السلطة ، وشرط ذلك أن تكون جهة الإدارة قد استحدثت اختيارها من عناصر صحيحة مؤدية إلى صحة النتيجة التي انتهت إليها .

المبحث الثاني

موقف مجلس الدولة من قضايا الحرية

كان لمجلس الدولة المصرى وما يزال مواقفه المشرفة فى حماية مكاسب الحرية والدفاع عنها والتصدى لمن يحاول انتهاكها أو النيل منها ، وفى سبيل ذلك وضع القواعد والنصوص المنظمة لها فى قالبها الصحيح مع إرساء قواعد وأسس راسخة لمفاهيم سليمة لأنواع من الحريات وقواعد أساسية لتنظيمها بما يكفل حمايتها فى نطاق القانون وصالح المجتمع .

وقد أصدرت محاكم مجلس الدولة العديد من الأحكام الضامنة للحرية مقررة أن فرض القيود على نشاط معين من الأنشطة إنما يتمثل فى تنظيم هذا النشاط وترتيب أوضاعه ورسم السبل الواجبة الاتساع فى ممارسته بحيث تجرى تلك الممارسة فى إطار منضبط تتحقق فيه الغاية المنشودة مع هذا التنظيم ويمتنع معه كل جنوح أو شطط .

وعملية التنظيم هذه تجد حدها الطبيعى فى بقاء النشاط مباحاً ، ولا يمكن أن تتجاوز ذلك إلى تحريم النشاط كلية وإلا كان ذلك من

قبيل مصادرة النشاط والتفول على الحرية^(١) .

وبالتالى لا جدال أن النتائج المترتبة على كفالة حق التقاضى تعتبر دعامة أساسية من دعائم ضمانات الحرية ، خاصة وقد استقر في الوجدان القانونى للمجتمعات الإيمان بأن للفرد الحق في أن يجد قاضياً ليفصل في الخصومة بينه وبين الغير متى ولو كان هذا الغير هو السلطة نفسها والتي لا يجب أن تحصن بنص في قانون أو لائحة أى عمل يمس الحرية أيًا كانت (من قريب أو بعيد) ضد حق رفع الدعوى عنها إلغاء أو تعويضاً والتي طالما كانت تصدر تحت عبارة الحماية وتحصين القرار دون حق في الاعتراض أو التظلم أو مجال لتصحيح قرار خاطئ^(٢) .

وبالتالى فشعور المواطن بوجود قاض يفصل في خصومته ويبحث شكواه يصبح مجالاً لبلو الحرية والذي لا يفصل عنها أبداً . وكفالة حق التقاضى التي يقرها المشرع ضد الإجراءات الضبطية المخالفة لأحكامه إنما تتضح أكثر من خلال التعرض لمفهوم الضمانة القضائية باعتبارها من الوسائل التي يمكن للأفراد بمقتضاها إيضاح اعتراضهم على الإجراءات المخالفة للتنظيم

(١) تراجع حكم محكمة القضاء الإدارى ، الدعوى رقم ١٠٦٤ / ٢٧ ق جلسة

٢١ / ٥ / ١٩٧٤ .

(٢) وقد صدر القانون رقم ١١ لسنة ١٩٧٢ بإلغاء موانع التقاضى ، تراجع م ٢٢٦ من

هذا القانون .

التشريعي أو اللائحي للحرية أو المتصلة بغيرها من الأمور المرتبطة بمصالحهم أمام السلطة القضائية المختصة .

وهذا إنما يعنى تطبيقاً لمبدأ الشرعية من خلال تأكيد الحق في إلغاء الإجراءات المخالفة للقانون والتي تعد في ذاتها مخالفة من السلطات الضابطة لإدارة السلطة ، والمتمثلة في التشريع .. وهذا يؤكد أن كفالة الحرية إنما تتأتى من خلال اتباع الإدارة لمقتضيات التشريعات التي ضمنت تلك الحرية^(١) .

وليس ثمة شك في أن مثل هذه الرقابة القضائية أمر مرغوب فيه بل واجب لازم للاطمئنان على صدور الإجراءات الضابطة مطابقة لإرادة المشرع ، مراعية لحقوق الأفراد الواردة فيها كافلة لممارستهم لها . وهذه الرقابة تتفق أيضاً مع منطق القانون باعتبارها تعبر عن تنازع اتجاهين قانونيين أحدهما مرتبط بالحق والآخر مرتبط بقانونية الإجراء ، وعلى القاضى وفق طبيعة وظيفته أن يفض هذا التنازع عن طريق قيامه بتغليب القاعدة القانونية السليمة ووضعها موضع التنفيذ ، محققاً بذلك الهدف والغاية من النص عليها وتضمينها بالإجراء ، فهي مكنته لتحقيق للأفراد الحماية والمواجهة بالوقوف أمام القائم على الإجراءات باحتمال إبطال

(١) Braibant (C), Questoux (c), Wiener (c), le control de l'administration et la protection des citoyens ed 1973 p 41-44. et 265.

الإجراء أو إلغائه مع ما يترتب على ذلك من آثار .
فالضمانة القضائية إذن لها علاقتها الوطيدة بالحرية وضمانها ضد
عسف الإدارة من الاعتداء عليها بإجراءاتها المفرضة أو المخالفة
للقانون ، الهادفة إلى عناية يشوبها البعد عن المصلحة العامة وهو
يضمن على الحرية هيئة تكتسبها من تقرير المشرع والسلطات لها
بإبطال أى تصرف من الإدارة يصدر على غير هدى من النصوص
ولو لمصلحة محققة أو غاية سامية ، ومادامت تغاير ذات المصلحة
أو نفس الغاية التى قصدتها المشرع بنصه على وجوب انتهاج تلك
الإجراءات المحددة لوضعها موضع التنفيذ .
وكل ما سبق من مبادئ إنما هو انطلاق تطبيقى للقواعد العامة
التي أسستها أحكام مجلس الدولة .
ونستعرض فى هذا المقام بعض الأمثلة للأحكام التي صدرت من
مجلس الدولة فى قضايا الحرية .

المطلب الأول

الحريات الشخصية

وهي تتضمن حرية التنقل في الداخل والخارج ، وموقف القضاء من قرارات القبض والاعتقال والصحافة وحرية الاجتماع . وحق تكوين الجمعيات ، وتكوين النقابات والاتحادات وأخيراً حرية العقيدة .

١ - حرية التنقل داخل البلاد :

ومثال ذلك في أنه قد صدر قرار لوزير الداخلية بإبعاد المدعى .. من محافظة الاسكندرية إلى قرية نجع خياطة - الخرجة قبلى - البلينا ، بدعوى اتهامه بقتل زوج شقيقته . وشادت المحكمة قضاءها في إلغاء القرار المطعون فيه ، تأسيساً على أن الثابت من الأوراق - التي لم تجدها جهة الإدارة أنها لم توجه إلى المدعى أى اتهام ، كما أن صحيفة الحالة الجنائية المقدمة من المدعى سلبية ، إذ خلت من تسجيل أية جريمة ضد المدعى بما فيه حسن سيره وسلوكه .. ومن ثم يكون قرار الإلغاء المطعون فيه

قام على غير سند من القانون أو الواقع وبالمخالفة لأحكام الدستور
التي تكفل حرية المواطن في الانتقال^(١) .

٢ - حرية السفر للخارج :

وقد استقر قضاء المحكمة الإدارية العليا^(٢) في هذا الشأن على أن
حرية التنقل من مكان إلى آخر ومن جهة إلى أخرى والسفر خارج
البلاد هو مبدأ أصيل للفرد وحق دستوري مقرر له لا يجوز المساس
به دون مسوغ ولا الحد منه بغير مقتضى ولا يتقيد إلا لصالح
المجتمع وحمايته والحفاظ على سمعته وكرامته وبالقدر الضروري
لذلك ، إلا أنه من الأصول المقررة أنه بحكم ما للدولة من سلطة
على رعاياها فإن لها مراقبة سلوكهم داخل البلاد وخارجها للتثبت
من التزامهم بالقيم الخلقية وعدم ميلهم عن الطريق السوى في
مسلكهم وللتعرف على مبلغ إدراكهم للمسئولية الوطنية وما تقتضيه
من الأخذ بأسباب الاستقامة والكرامة في تحركاتهم والتأكد من
اتسام تصرفاتهم بالتقاليد والأحوال المرعية والبعد عن كل ما يسيء
إلى الوطن ، وذلك كله حتى تتمكن في الوقت الملائم من اتخاذ

(١) حكم القضاء الإداري ، الدعوى رقم ٢٣٨ / ٣٥ ق ، جلسة ١٤ / ٤ / ١٩٨١
(غير منشور) .

(٢) الادارية العليا ، الطعن رقم ٢٥٧ / ٢٦ ق ، جلسة ٢٧ من فبراير سنة ١٩٨٢ .
والطعن رقم ٢٧٩ / ٢٧ ق ، جلسة ٢٧ من نوفمبر سنة ١٩٨٢ (غير منشورين) .

الإجراءات والاحتياطات الوقائية الكفيلة بمنع أى انحراف أو اعوجاج من شأنه أن يضر بمصلحة البلاد ويؤذى سمعتها في الخارج أو لغير ذلك من الأسباب المتعلقة بالأمن أو الصالح العام ، ولا شك أن الدولة تملك في هذا المقام قدرًا من التقدير في منع رعاياها من السفر إلى الخارج ، كلما قام لديها من الأسباب الهامة ما يبرر ذلك . وتطبيقًا لذلك قضت المحكمة الإدارية العليا^(١) ، في دعوى أقامها أحد الأفراد ضد قرار مصلحة الأمن العام بوزارة الداخلية بمنعه من السفر ووضع اسمه في قوائم الممنوعين من السفر ، بدعوى أنه سبق ضبطه بميناء الاسكندرية ومسجل بقسم مكافحة المخدرات بالاسكندرية .. وأنه عضو خطير في عصابة تهريب مخدرات ومن الخطرين على الأمن العام بسبب نشاطه المكثف في تهريب المخدرات والاتصال بالعصابات الدولية التي تباشر هذا النشاط . وأقامت المحكمة قضاءها برفض الدعوى . على أن القرار المطعون فيه بإدراج اسم المدعى في قوائم الممنوعين من السفر جاء مطابقًا لأحكام القانون رقم ٩٧ لسنة ١٩٥٩ في شأن جوازات السفر ولأحكام قرار وزير الداخلية رقم ٨١٢ لسنة ١٩٦٩ في شأن قوائم الممنوعين واستند في ذلك إلى أسباب صحيحة مستمدة ومستخلصة من أصول تنتجها .

(١) الإدارية العليا ، الطعن رقم ١٣٠٥ / ٢٦ ق . جلسة ١٢ / ١١ / ١٩٨٣ (غير

منشور) .

كما قضت المحكمة في دعوى أخرى^(١) ، بأن الحرية الشخصية حق مقرر لا يجوز الحد منه أو انتقاصه إلا لمصلحة عامة في حدود القوانين واللوائح ودون ماتعسف أو انحراف في استعمال السلطة وقد كفلتها دساتير العالم أجمع وقررت لها من الضمانات ماتسمو به من المآرب الشخصية وتتأى بها عن الهوى وتكفل لأبناء البلاد جميعاً تمتعهم بحقوقهم الفردية وهى لاتقبل من القيود إلا ماكان يهدف منها للخير المشترك للكافة ورعاية الصالح العام .

إن حق التنقل وهو نوع من الحرية الشخصية للفرد لايجوز مصادرته بغير علة ولا مناهضته دون مسوغ أو تقييده بلا مقتض والمضى سبق أن صرح له بالسفر خارج البلاد لأعماله التجارية مرتين ولاخطر من مغادرته البلاد على أمن الدولة وسلامتها . وقد وافقت إدارة الأمن العام على التصريح له بتحديد جواز سفره ، لهذا فما كان هناك مبرر لتقييد حريته الشخصية والامتناع عن تسليمه جوازه ومن ثم تكون الدعوى على أساس سليم من القانون متعيناً الحكم بطلبات المدعى فيها .

وقد اطرء قضاء مجلس الدولة على دفع العدوان على الحقوق والحرىات العامة . وقد قضت بوقف تنفيذ قرار وزارة الداخلية بمنع

(١) حكم محكمة القضاء الإدارى ، الدعوى رقم ١٤٧٤ / ٥ ق ، بجلسة ١٢ / ١ / ١٩٥٣ ، المجموعة السنة السابقة ص ٣٠٢ .

المدعى جواز سفر وبالتالي الحرمان من حق الهجرة للخارج ، وجاء بحیثیات الحكم^(١) :

إنه بافتراض صحة الوقائع الواردة في تقرير الشرطة الجنائية الدولية والذي جاء فيه أنه (أى المدعى) حاول في ٢٦ / ٧ / ١٩٧٩ اغتصاب امرأة أغراها باصطحابه في سيارته للنزهة في إحدى الغابات وكان معها صديقة لها ولما استغاثت الضحية توقف أحد ركاب السيارات لمساعدتها ، ولكن المدعى قاد سيارته بأقصى سرعة فارتطم بعمود للإنارة وترتب على هذا الحادث تحطيم العامود والسيارة كلية وإصابة الضحية وصديقتها وعند ضبط المدعى تبين أن درجة تركيز الكحول في دمه ٥٨٪ وقد حكم عليه في ٣١ / ١ / ١٩٨٠ بالسجن ٢٠ شهراً وصار الحكم نهائياً في ٢٣ / ١٠ / ١٩٨٠ وبعد انقضاء فترة العقوبة في ٢٨ / ٥ / ٨١ تم إبعاد المدعى إلى مصر ، فإنه لا يبرر النتيجة التي انتهت إليها جهة الإدارة وهي الامتناع عن منح المدعى جواز سفر ، ذلك أن التقرير المشار إليه يفيد أن المدعى ارتكب الأفعال المنسوبة إليه وهو في حالة سكر الأمر الذي ينفي عنه أية نزعة إجرامية أو انحراف عن السلوك يسيء إلى سمعة البلاد في الخارج ، وفضلاً

(١) اراجع : حكم محكمة القضاء الإدارى ، في الدعوى رقم ٥٠٦٦ / ٣٦ بجلسة

٢٢ / ٣ / ٨٣ ، والدعوى رقم ٢٧٧٨ / ٢٧ قد بجلسة ٢٥ / ١٠ / ١٩٨٣ (غير

مشورين) .

عن ذلك أن المدعى أقام في ألمانيا ١٤ عامًا وما نسب إليه يعتبر حادثاً فردياً لا يخلو منه أى مجتمع وليس من شأنه التأثير على سمعة البلاد في ألمانيا التى لها أن شاءت أن تسمح له أو لا تسمح بدخولها مرة أخرى ، الأمر الذى يكون فى قرار الإدارة السلبى بالامتناع عن منحه جواز سفر بدل فاقد .

وانتهت المحكمة إلى القضاء بوقف تنفيذ القرار المطعون فيه ..

تقديس الحرية الشخصية (وقف تنفيذ وإلغاء قرار الاعتقال)
مثال ذلك ، فى الدعوى التى أقامها المدعى .. بطلب وقف تنفيذ وإلغاء قرار اعتقاله . بدعوى أن له نشاطاً يهدد الوحدة الوطنية ، وأنه سبق تظلمه من قرار الاعتقال لرئيس الجمهورية إلا أنه رفض تظلمه .

وقضت المحكمة بوقف تنفيذ قرار الاعتقال تأسيساً على أن التظلم إلى رئيس الجمهورية ليس طريقاً بديلاً لالتجاء المعتقل (أو المقبوض عليه) إلى القضاء المختص طالباً وقف تنفيذ وإلغاء القرار المتخذ ضده ، لأن التظلم إلى رئيس الجمهورية ليس إلا تظلماً إدارياً لا يحقق للمضروب مزايا قضاء الإلغاء وضماناته ، وبالتالي لا يكون الالتجاء إلى رئيس الجمهورية بمثابة طريق طعن مقابل للطعن القضائى يغنى عن الالتجاء إلى القضاء الإدارى الذى يظل هو الوسيلة الفعالة لاحترام الشرعية بحكم الضمانات المتوافرة له

والآثار المترتبة عليه^(١) .

والغريب من الأمر أن جهة الإدارة امتنعت عن تنفيذ الحكم الواجب النفاذ ، بدعوى أن التظلم من قرار القبض والاعتقال في ظل حالة الطوارئ من اختصاص رئيس الجمهورية وحده وليس للقضاء أن يشاركه في هذا الاختصاص ، وإنه إذا كانت المحكمة قد تعرضت في الدعوى الماثلة وأصدرت حكماً بوقف تنفيذ قرار الاعتقال ، فإنه بذلك تكون قد تجاوزت حدود ولايتها وانحدرت بحكمها إلى مرتبة غصب السلطة .

وقد حدا هذا بالمعتقل إلى أن يقيم استشكالا في الحكم وطلب الاستمرار في إجراءات تنفيذ الحكم المستشكل ضده . وقد أجابته المحكمة إلى طلبه .

التعويض عن قرار الاعتقال الخاطئ :

وقضت محكمة القضاء الإداري^(٢) بالتعويض عن قرار الاعتقال الخاطئ ، في دعوى تخلص وقائعها في أنه في شهر نوفمبر ١٩٥٤ اعتقل المدعى - وهو من العاملين في حقل التعليم - بدعوى أنه

(١) حكم محكمة القضاء الإداري . الدعوى رقم ١٢٣٧ / ٣٦ ق . بجلسته ١٢ / ٥ / ١٩٨٢ (غير منشور) .

(٢) حكم محكمة القضاء الإداري ، الدعوى رقم ٩٣٥ / ٣٢ ق . جلسته ٨ / ٢ / ١٩٨٠ ، والإدارية العليا الطعن رقم ٦٢٥ / ٢٢ ق . بتاريخ ٢٧ من مايو سنة ١٩٧٨ .

من جماعة الإخوان المسلمين المنحلة وزُجَّ به في السجن الحربى ،
وقد ذاق من العذاب والتعذيب والإهانة مالا يخطر على بال ،
وبلا رحمة ولا هوادة ، إلى أن أفرج عنه في يونية ١٩٥٦ ، وأعيد
القبض عليه مرة أخرى في أغسطس ١٩٦٥ ، واستمر معتقلا بين
العديد من السجون ، دون أن توجه إليه أى تهمة ودون أن يقدم
للمحاكمة إلى أن أفرج عنه في ٤ / ١٢ / ١٩٦٧ .

وأقامت المحكمة قضاءها بتعويض المدعى ، على أساس أن نظام
الأحكام العرفية أو نظام الطوارئ - الذى صدر قرار الاعتقال فى
ظله - فى أصل مشروعيته نظام استثنائى يستهدف غايات محدودة
وليس فيه مايولد سلطات مطلقة أو مكينات بغير حدود ولا مناص من
التزام ضوابطه والتقيده بموجباته ولا سبيل إلى أن يتوسع فى سلطاته
الاستثنائية وتُدور فى فلك القانون وسيادته ، ويتقيد بحدوده
وضوابطه المرسومة .

والثابت فى هذا الصدد أن حق رئيس الجمهورية فى إصدار أوامر
القبض والاعتقال مقيد قانوناً ولا يتناول سوى المشتبه فيهم
والخطرين على الأمن والنظام العام ، أى أنه مقصور فى نطاقه ومداه
على من توافرت فيهم حالات الاشتباه وقد قامت بهم خطورة على
الأمن والنظام العام تستند إلى وقائع حقيقية منتجة فى الدلالة على
هذا المعنى ، وفيما خلا هاتين الحالتين لا يسوغ التغول على الحريات
العامة وأساس بحق كل مواطن فى الأمن والحرية وضماناته

الدستورية المقررة ضد القبض والاعتقال التعسفى فكرامة الفرد وعزته دعامة لاغنى عنها فى مكانة الوطن وهيبته . وأنه قد تم اعتقال المدعى بقرار جمهورى فى غير الحالتين اللتين أبيع من أجلها الاعتقال طبقاً لقانون الأحكام العرفية أو الطوارئ ، فتصرف إلى المشتبه فيهم والخطرين على الأمن والنظام العام إذ أن الجهة الإدارية لم تقدم ما يثبت توافر أى من الحالتين فى شأن المدعى ، وبذلك يكون قد انتفت أسباب الاعتقال وموجباته قانوناً ويغدو القرارين المطعون فيهما باطلين ، ومن ثم يسوغ التعويض عن الأضرار الناجمة من جرائمها ، إذ أن الاعتقال فى ذاته بغير أسباب إجراء خطير لما فيه من اعتداء على الحرية الشخصية فإنه قد مس كرامة المدعى واعتباره . وأدى إلى آلام نفسية صاحب ذلك كله ، فضلاً عن الأضرار الأدبية والنفسية التى لحقت بالمحكمة قدرت التعويض بمبلغ ٥٠٠٠ (خمسة آلاف جنيه) .

وفى دعوى أخرى قضت المحكمة^(١) بتعويض المدعى عن قرار الاعتقال الخاطئ ، تخلص واقعاتها فى أنه فى ٥ / ٩ / ١٩٦٥ تم اعتقال المدعى وظل معتقلاً فى قنا وطرة والقلعة وغيرها فى جو يسوده الإرهاب بحيث حيل بينه وبين أسرته والمجتمع لمدة تزيد على عامين واستحال عليه اتخاذ إجراءات قانونية ، ثم أفرج عنه من

(١) حكم محكمة القضاء الإدارى : الدعوى رقم ١٠٦٨ / ٣٥ ق ، جلسة ٢ / ١ / ١٩٨٣ .

١٤ / ١١ / ٦٧ وفى خلال تلك الفترة حرم من راتبه وفقد سكنه لعجز الأسرة عن سداد الأجرة وبيعها كثير من ممتلكاتها تحت وطأة الحاجة ، وذلك بدعوى انتمائه لإحدى الجماعات المنحلة والمحظور نشاطها قانوناً فى فترة عصيبة مرت بها البلاد تكالبت فيها القوى المعادية داخلياً وخارجياً لتقويض النظام والإخلال باستقرار البلاد وأمنها فاستدعى الأمر اتخاذ الإجراءات الكفيلة بضمان استتباب الأمن والنظام باعتقال ذوى الشبهة والخطرين على الأمن العام ومنهم المدعى .

وأقامت المحكمة قضاءها بتعويض المدعى على أساس أن الإدارة لم تذكر سبباً صريحاً لقرار الاعتقال سوى أن المدعى سبق اعتقاله فى عامى ١٩٤٩ و ١٩٥٤ وهو الذى دفع الإدارة إلى اتخاذ قرارها ، وترى المحكمة أن ذلك لا يكفى لإسباغ المشروعية على قرار الاعتقال ، إذ أن الجهة الإدارية لم تنسب إلى المدعى حتى فى هذين العامين ارتكاب جرائم معينة أو قيامه بأعمال من شأنها أن تؤدى إلى الإخلال بالأمن والنظام العام إذ أن حكماً قضائياً صدر ضده ، كما لم تنسب إلى المدعى فى الفترة من ١٩٥٤ حتى تاريخ الاعتقال فى ٧ / ٩ / ١٩٦٥ وهى فترة تتجاوز الأحد عشر عاماً وقائع محددة تشكل خطورة على الأمن والنظام ، ومن ثم يكون القرار المطعون فيه قد فقد ركن السبب لتغوله على حرية المدعى بغير مبرر قانونى ، وصدر بالتالى غير مشروع بما يشكل ركن الخطأ

في حق الجهة الإدارية المدعى عليها ، أما بالنسبة لركن الضرر وتوافر علاقة السببية بين الخطأ والضرر ، فليس ثمة شك في أن قرار الاعتقال في ذاته تترتب عليه أضرار جسيمة للمدعى بما فيه من تقييد حريته بغير سند من القانون وحرمانه من مورد رزقه هو وأسرته فضلا عما يسببه من جراء الاعتقال من آلام نفسية وأدبية وترى المحكمة تقدير التعويض عن هذه الأضرار بمبلغ ٢٠٠٠ ألفى جنيه .

وقد توجت المحكمة الإدارية العليا^(١) قضاءها السابق في حكم حديث لها حيث قضت بأن المدعى قد فصل من عمله بقرار رئيس الجمهورية رقم ٩٨٥ لسنة ١٩٥٥ الصادر في ٣ يونية سنة ١٩٥٥ بسبب اعتناقه للمبادئ الشيوعية وإذ خلت الأوراق من دليل صادق على هذه الواقعة وهي بغرض ثبوتها لم تدفع المدعى إلى ارتكاب جريمة تستدعى عقابه طبقا لقانون العقوبات ، كما لم تنعكس في أثرها على سلوكه الوظيفي لما يشكل إخلالا بواجبات وظيفته أو خروجا على مقتضاها ، وإذا كانت حرية الرأي من الحريات الأساسية التي حرصت الدساتير كافة على كفالتها ومن ثم يكون القرار المطعون فيه قد صدر فاقداً ركن السبب مخالفاً بذلك صحيح حكم القانون .

(١) الإدارية العليا ، الطعن رقم ١٨٥ / قى قد ، بجلسة ١٦ / ٦ / ١٩٨٤ .

وإنه مما لا شك فيه أن ذلك القرار قد ألحق بالمدعى ضرراً مادياً وأدبياً لذا كان حقاً له التعويض عن هذه الأضرار في الحدود التي رسمها القانون .

٢ - تقديس حرية الاجتماع :

من أبرز الأمثلة ما قضت به محكمة القضاء الإداري^(١) ، في دعوى تخلص وقائعها في أن المدعى بوصفه رئيساً للجنة الاحتفال بذكرى الزعيم مصطفى النحاس - تقدم بطلب بإقامة احتفال بذكرى وفاته يوم ٢٥ أغسطس ١٩٨٣ ، وقد تلقى رداً من جهات الأمن برفض طلبه . وقد نعى المدعى على القرار لمخالفته للدستور والقانون إذا حال بين المدعى وسائر المواطنين في أن يمارسوا حق الاجتماع وهو حق مشروع ومباح في الدستور ولا يجوز مصادرته ولا حرمانه منه ولا تقييده في استعماله .

وقضت المحكمة أنه بناء على الاتفاق الذي تم بين المدعى ووزارة الداخلية ونظراً لاجابته إلى طلبه ، فإن الخصومة تعتبر منتهية . ومن ثم تكون جهة الإدارة قد نزلت على حكم الدستور وصحيح حكم القانون .

(١) حكم محكمة القضاء الإداري - الدعوى رقم ٤٩٥٧ / ٢٧ ق ، جلسة

١٥ / ١١ / ١٩٨٣ .

كما قضت المحكمة في دعوى أخرى^(١) بأنه إذا كان القرار المطلوب وقف تنفيذه يقف في سبيل استعمال حق مشروع قرره القانون وأكدته الدستور لاية سامية أفصح عنها قانون الاجتماعات في ديباجته وهي تيسير اشتراك الناس في الحياة العامة للبلاد ، فتعطيل هذا الحق الذي هو إحدى الحريات العامة ومنع استعماله في هذه المناسبة الوطنية إلى أن يفصل في الدعوى موضوعاً إنما هو أمر يفوت الغاية المقصودة من الاجتماع ويجعل نتائج القرار مما يتعذر تداركها .. إن حق الاجتماع ليس منحة من الإدارة تمنعها أو تمنحها كما تشاء ، بل هو حق أصيل للناس اعترف به القانون وأكدته الدستور ، ولذا فهو لا يقتضى طلباً من قبل صاحب الشأن ولا يلزم لنشوته صدور قرار الإدارة بالترخيص فيه ، وإنما هو مستمد من القانون فقط يجب عليه إن أراد استعماله أن يخطر الإدارة بزمان الاجتماع ومكانه وغير ذلك من البيانات التي نص عليها القانون ، وسلطتها في منع الاجتماع وفي فضه هي سلطة استثنائية وهي تخضع لرقابة المحكمة المتعرف على ما إذا كان استعمالها مطابقاً للقانون نصاً وروحاً أم أنه ليس كذلك .

(١) حكم محكمة القضاء الإداري ، الدعوى رقم ١٣٢٠ / ٥ ق ، جلسة ٣١ / ٧ /

١٩٥١ ، مجموعة السنة الخامسة ، ص ١١٥٠ .

تقديس حق تكوين الجمعيات :

وقضت محكمة القضاء الإداري^(١) ، بأن جمعية الإخوان المسلمين تكونت في ظل ذلك الحق الأصيل في تكوين الجمعيات الذي أعلنه الدستور وقرر قيامه فاكتملت صفتها القانونية كما تمتعت بشخصيتها المعنوية منذ تكوينها وفق المبادئ المقررة من إسناد هذه الشخصية إلى كل هيئة استوفت عناصرها وتوافرت لها مقوماتها من إدارة خاصة ونظام تبرز به الإدارة وتظهر ، ومن ذمة مالية مستقلة عن ذمم أعضائها ومن ثم صدر القانون رقم ٤٩ لسنة ١٩٤٥ بعدئذ ، وإذ حوى بعض القيود بالنسبة للجمعيات الخيرية والمؤسسات الاجتماعية التي نظمها ، وكانت أحكامه وتنظيماته تتناول الجمعيات القائمة عند صدوره ، وكان من أوجه نشاط جمعية الإخوان المسلمين أعمال الخير والبر فقد سجلت الجمعية أوجه نشاطها الخيري في وزارة الشؤون الاجتماعية ، وبذلك استوت في ظل القانون العام ووفق أحكام القانون الخاص خلقاً سوياً متكاملًا .

ولا وجه لما تتحدى وزارة الداخلية من أن القانون المدني الجديد لم يعترف لأمثال جمعية الإخوان المسلمين في منحها وأغراضها بالشخصية المعنوية ذلك أن نصوص هذا القانون لم تأت في هذا

(١) حكم محكمة القضاء الإداري ، الدعوى رقم ١٩٠ / ٣ ق ، بجلسته ١٧ / ٥ /

٦١ ، مجموعة السنة السادسة ص ١٣٢٧ .

الشأن بأحكام إنشائية تجب ماسبقها ، بل قنن القواعد التي كانت سائدة قبله ، وما جرى عليه القضاء واستقرت عليه أحكامه من الاعتراف بالشخصية اعنوية للجمعيات .

كما قضت المحكمة^(١) بصدد حرية تكوين الجمعيات حيث قضت بأنه . ومن حيث يتعين بادی ذي بدء التلميح إلى أن الرقابة على الجمعيات من حيث نطاقها ومداهما يجب ألا تتعدى منطقة الرقابة إلى منطقة الإدارة ، إذا الفرق واضح بين رقابة الدولة على الجمعيات . وبين إدارة الدولة لهذه الجمعيات فإذا كان الدستور قد كفل للأفراد حرية تأسيس الجمعيات .. فإنه يتعين الاعتراف بحق الدولة في الإشراف على تلك الجمعيات .. ولكن يتعين أن يكون مدى هذه الرقابة في نطاق عدم عرقلة الجمعيات في تحقيق أغراضها الاجتماعية .

تقديس حق تكوين النقابات والاتحادات :

وقد قضت المحكمة^(٢) بإلغاء قرار المدعى الاشتراكي بالاعتراض على ترشيح المدعى لعضوية اللجنة النقابية لشركة ..

(١) حكم محكمة القضاء الإداري ، الدعوى رقم ١٣٢٨ / ٢١ ق ، بجلسته ١٠ / ١١ / ١٩٧٠ ، المجموعة السنة ٢٥ ص ١٢٣ .

(٢) حكم محكمة القضاء الإداري ، الدعوى رقم ٥٨٥٧ / ٣٧ ق ، بجلسته ٩ / ١٠ / ١٩٨٣ .

بدعوى أنه قد توافرت في شأنه الدلائل على أنه من الداعين إلى مذهب ينكر وجود الأديان . تأسيساً على أن مانسب إلى المدعى لا يعدو أن يكون قولاً مرسلًا عاريًا من الدليل والصحة . ومن ثم يكون قد صدر بالمخالفة لأحكام الدستور التي تكفل حرية الرأي وحرية تكوين النقابات والاتحادات على أساس ديمقراطى .

حرية العقيدة :

نصت المادة ٤٦ من الدستور على أن تكفل الدولة حرية العقيدة وحرية ممارسة الشعائر الدينية .

والملاحظ على النص السابق أن المشرع الدستورى قد أغفل ذكر قيد عدم الإخلال بالنظام العام وعدم منافاة الآداب ، فإن ذلك لايعنى إباحة الاعتقاد وإقامة الشعائر ولو كان ذلك مخلاً بالنظام العام ومنافياً للآداب ، ذلك لأن المشروع رأى أن هذا القيد غنى الإثبات ، والنص عليه صراحة باعتباره أمراً بديها وأصلاً دستورياً يتعين أعماله ولو لم ينص عليه .

وبناء على ذلك فإنه يجب للاعتداد بالعقيدة وآثارها وللسماع بإقامة شعائرها أن تكون منبثقة عن الأديان المعترف بها وأن تكون مخالفة للنظام العام والآداب وذلك لايعنى الحجر على العقائد ، ولكل إنسان أن يؤمن وأن يعتقد مايشاء ولا سبيل عليه فيما يدين به في أعماقه غير أنه لايستطيع أن يرتب آثاراً خارج نطاق ذاته طالما كان

هذا الاعتقاد مخالفًا للنظام العام والآداب .

ولما كانت الطريقة البهائية في معتقداتها ومسالكتها ليست من الأديان السماوية الثلاثة المعترف بها وتناقض الشريعة الإسلامية كمصدر رئيسي للتشريع ، وتتناول الأموال الشخصية للفرد والأسرة بما يتعارض مع الأديان السماوية المعترف بها ومع القيم والتقاليد والتراث التاريخي للشعب المصري فإنها تعتبر مخالفة للنظام العام في مصر^(١) .

تقديس حرية الصحافة :

قضت المحكمة^(٢) أن حرية الصحافة هي إحدى الحريات العامة التي كفلها الدستور ، ولا يقتصر أثرها على الفرد الذي يتمتع بها ، بل يتردد إلى غيره من الأفراد ، وإلى المجتمع ذاته ، لذلك لم يطلق الدستور هذه الحرية ، بل جعل جانب التنظيم فيها أمرًا مباحًا على أن يكون التنظيم بقانون .

كما قضت^(٣) بإلغاء قرار ترخيص صحيفة .. بدعوى نشر مقالات وشكاوى طائفية ، وتبنى مواقف مناهضة للحكومة ، كانت

(١) مجموعة الفتوى والتشريع ، س ٣ و س ٣١ ، ص ٣٩٧ .

(٢) حكم محكمة القضاء الإداري . الدعوى رقم ٥٨٧ / ٥ ق ، بجلسته ٢٦ / ٦ /

١٩٥١ ، مجموعة السنة الخامسة ، ص ١١٠٠ .

(٣) حكم محكمة القضاء الإداري ، الدعوى رقم ١٦٥٧ / ٣٦ ق ، بجلسته

٢٩ / ٦ / ١٩٨٢ .

أحد الأسباب التي مهدت إلى وقوع أحداث جسيمة ، هددت الوحدة الوطنية والسلام والاجتماعى وسلامة الجبهة الداخلية . وقالت فى أسباب حكمها : إن المشرع الدستورى تقديرًا منه لدور الصحافة المقدس بحسبان أنها السبيل الأهم ، والوسيلة الأجدى فى صون الحرية الشخصية والدفاع عنها ، قد أحاطها بالعديد من الضمانات لكفالة حريتها ، ولم يجرز النيل من هذه الضمانات إلا بقدر محدود جدًا ، أجاز اللجوء إليه ليس فى الظروف العادية . وإنما فى الظروف الاستثنائية بما تحمله من خطر جسيم يهدد الدولة فى أمنها ، كحالة الحرب ، أو حالة إعلان الطوارئ . ولما كان قرار إلغاء ترخيص الصحافة قد صدر فى ظل الظروف العادية ومن ثم يكون القرار المطعون فيه قد صدر باطلا ، وجاء على خلاف حكم القانون وجديرًا بالإلغاء .

كما قضت^(١) فى شأن إلغاء ترخيص دار الموقف العربى - بأن القرار المطعون فيه ماكانت تبرره ضرورة قائمة طبقًا للقواعد القانونية العادية وليس هناك قاعدة قانونية تبيح اتخاذ . ومن ثم يكون القرار قد جاء مخالفًا لحكم القانون جديرًا بالإلغاء . والغريب فى الأمر أن الجهة الإدارية أقامت استشكال فى تنفيذ الحكم المشار إليه أمام محكمة القاهرة للأمور المستعجلة ، قضت المحكمة الأخيرة بعدم اختصاصها ولائيًا نظر الإشكال ، وأحالته

(١) حكم محكمة القضاء الإدارى ، الدعوى رقم ٨٠ / ٣٦ ق ، جلسة

١١ / ٢ / ٨٢ (غير منشور) .

بحالته إلى محكمة القضاء الإدارى بالقاهرة لتنظره للاختصاص .
وقد انتهت المحكمة إلى رفض الإشكال فى تنفيذ الحكم تأسيساً
على أن الجهة الإدارية لم تستند إلى سبب يودى إلى بطلان الأحكام
أو انعدامها ، كما لم تثر أى سبب آخر يتعلق بتنفيذ الأحكام
ويسوغ وقفها ، ولذلك فإن الإشكال يكون غير قائم على أساس
من القانون متعين الرفض^(١) .

(١) حكم محكمة القضاء الإدارى ، فى الدعوى رقم ٣٤٤٧ / ٣٦ ق ، بجلسته
٢٩ / ٦ / ٨٢ (غير منشور) .

المطلب الثاني الحريات الاجتماعية

من أهم مبادئ القضاء في شأن حماية الحريات الاجتماعية :

١ - المساواة في تولي الوظائف العامة :

من أبرز أمثلة القضاء^(١) في هذا الصدد :

دعوى أقامها أحد الأفراد ضد قرار استبعاده من الترشيح للتعين في وظائف مساعد نيابة إدارية ، بدعوى أن والده يعمل (ساعى) بمكتب التسليف الزراعى التعاونى .. منذ أكثر من عشر سنوات ، وأنه يعمل حالياً في وظيفة موثق بالشهر العقارى بمركز .. وقد أقامت المحكمة قضاءها بإلغاء القرار المطعون فيه . تأسيساً على أن استبعاد اسم المدعى من المرشحين للتعين بسبب مركز والده الاجتماعى ، برغم ما يتمتع به هو ووالده من سمعة طيبة ، ومن ثم يكون القرار المطعون فيه قد جاء مفتقراً إلى سبب قانونى

(١) حكم المحكمة الإدارية العليا ، الطعن رقم ٥٨٣ / ١٨ ق ، جلسة ١٣ / ٦ /

١٩٧٦ ، س ٢١ ، ص ٢٠٧ وماتلاها .

سليم ، إذ تخطى المدعى في التعيين في وظيفة مساعد نيابة برغم أنه قد توافرت فيه جميع الشروط التي يتطلبها القانون ، وبرغم نجاحه في الاختيار وحصوله على درجات في شهادة الليسانس تفوق درجات بعض من شملهم القرار بالتعيين ، أما التعلل بالمركز الاجتماعي فلا يقوم في ذاته سبباً صحيحاً لتخطى المدعى ، لأن التعيين في مثل الوظيفة التي رشح لها المدعى يجب أن تتساوى فيه الفرص أمام المرشحين ، ولايسوغ أن يخضع لمثل الاعتبارات التي ساقتها النيابة الإدارية ، بعد إذ تبين أن سلوكه وسيرته لاتشوبها شائبة ، أما الظروف البيئية وأحكام التقاليد ، فإنها لاتتعارض مع طبيعة الوظيفة التي رشح لها ، وبالتالي فإن تخطيه في التعيين من شأنه أن يشكل إخلالاً بالحكم الدستوري الذي يقضى بالمساواة في الحقوق العامة ومن بينها حق تولى الوظائف العامة .

٢ - حق التعليم :

ومن أبرز الحالات التي عرضت على قضاء مجلس الدولة - في هذا الشأن - حالتان :

(أ) دعوى أقامها أحد الأفراد ، يطلب الحكم بوقف تنفيذ وإلغاء قرار المجلس الأعلى للجامعات ، الذي خصص للطلبة المصريين الحاصلين على الثانوية العامة من المملكة العربية السعودية ، نسبة من عدد أماكن المقبولين في الجامعات تبلغ ٣٪

بالنسبة لكليات الطب وطب الأسنان والصيدلة والهندسة والاقتصاد والعلوم السياسية^(١) .

وأقامت المحكمة قضاءها برفض الدعوى ، على أساس أن القرار المطعون فيه صدر من سلطة مختصة بإصداره وقيامه على أسباب مقبولة تتعلق بأوضاع الامتحانات في المملكة العربية السعودية دون أن يحتاج في هذا الصدد بإخلال القرار لمبدأ المساواة من الحاصلين على الثانوية العامة من مصر والحاصلين عليها من السعودية ، لأن المساواة بين المصريين في الحقوق إنما تتحقق بتوافر شرطى العموم والتجريد في القاعدة المنظمة للحقوق وليست مساواة حسابية ، وبالتالي فإنه يجوز قانوناً تقرير أحكام تتحدد بها المراكز القانونية التى يكتسبها الأفراد ، طالما تساوت ظروفهم ، أما إذا اختلفت الظروف من بعض الأفراد والبعض الآخر ، انتفى مناط التسوية دون أن يعد ذلك إخلالاً بمبدأ المساواة .

(ب) الدعوى التى أقامها المدعى^(٣) .. بوصفها ولياً طبيعياً على ابنته .. ضد نائب رئيس الوزراء ووزير التعليم ورئيس المجلس الأعلى للجامعات ورئيس جامعة القاهرة والمشرف على مكتب

(١) حكم القضاء الإدارى ، الدعوى رقم ٢٠٧٢ / ٣٢ ق ، جلسة ٢٤ / ٢ /

١٩٨١ (غير منشور) .

(٢) حكم محكمة القضاء الإدارى ، الدعوى رقم ٢٢٠ / ٢٨ ق ، بجلسته ٢٢ / ٥ /

١٩٨٤ (غير منشور) .

تنسيق القبول بالجامعات والمعاهد العليا ، بطلب الحكم بوقف تنفيذ القرار السلبي بامتناع جهة الإدارة عن قبول ابنته بإحدى كليات الطب أو الصيدلية أو طب الأسنان ، وبأحققتها في القبول بإحداها ، وفقاً لترتيب مجموع الدرجات مع مراعاة التوزيع الجغرافي ، دون الاعتداد بالفئات المستثناة . واحتياطياً بوقف تنفيذ قرار الجهة الإدارية بقبول أبناء الفئات المستثناة ، الحاصلين على درجات أقل بالكليات حسب مجموع درجاته ، وفي الموضوع بإلغاء أى من القرارين المشار إليهما وما يترتب على ذلك من آثار مع إلزام الجهة الإدارية بالمصروفات ومقابل أتعاب المحاماة :

وقضت المحكمة بقبول الدعوى شكلاً ، وفي الطلب المستعجل بوقف تنفيذ القرار المطعون فيه . فيما تضمنته من عدم قبول كريمة المدعى بإحدى كليات الطب أو طب الأسنان أو الصيدلية وإلزام الجهة الإدارية بالمصروفات . وبوقف تنفيذ الدعوى وإحالتها إلى المحكمة الدستورية العليا للفصل في مدى دستورية المادة ٧٦ من اللائحة التنفيذية لقانون تنظيم الجامعات ٤٩ / ٧٢ الصادرة بقرار رئيس الجمهورية رقم ١٠٩ لسنة ١٩٧٥ .

وقالت في حكمها : إن التمييز بين المواطنين في الحصول على فرص التعليم فضلاً عما ينطوي عليه من إخلال بمبدأ المساواة . فإنه يهدر مبدأ تكافؤ الفرص بين الشباب المتطلعين كفرص الالتحاق بكلية من الكليات التي يشهد الإقبال عليها وهي كليات الطب

والصيدلة وطب الأسنان والهندسة . في حين أن أعمال مبدأ العدالة وتحقيق الفرص المتكافئة بين الجميع يقتضى أن يكون القبول في هذه الكليات وغيرها قائما على أساس التفوق العلمى والقدرة على التحصيل ، الأمر الذى يكشف عنه ويشهد عليه مستوى الدرجات التى يحصل عليها الطالب في امتحان الثانوية العامة .

هذا فضلا عن المبدأ العام الذى عبرت عنه المادتان ٨ و ٤٠ من دستور ١٩٧١ من وجوب التسوية في المعاملة ، وتحقيق مبدأ تكافؤ الفرص بين المواطنين ، فإن التأمل في التنسيق يلاحظ أنه يرفض تماما إحداث أى نوع من التفرقة في المعاملة ، أو إجراء أى استثناء في شأن الحصول على الفرص المتكافئة في حق التعليم .

وقد خلصت المحكمة إلى أن القرار المطعون فيه وقد حجب كريمة المدعى عن الالتحاق بإحدى كليات الطب أو طب الأسنان أو الصيدلة يكون قد أخل بمبدأ المساواة ، وتكافؤ الفرص بين المواطنين جدير بوقف التنفيذ .

وقد أيدت المحكمة الإدارية العليا^(١) اتجاه محكمة القضاء الإدارى في شأن عدم دستورية القوانين واللوائح التى تقرر الاستثناءات ، وقضائها برفض الطعون التى تقدمت بها الحكومة .

(١) يراجع على سبيل المثال الطعون الآتية : الطعن رقم ٢٦٧٨ / ٣٠ ق .

٢٦٧٩ / ٣٠ . ٢٦٨٠ / ٣٠ . ٢٦٨١ / ٣٠ . ٢٦٨٢ / ٣٠ . ٢٦٨٣ / ٣٠ .

٢٦٨٤ / ٣٠ . ٢٦٨٥ / ٣٠ . ٢٦٨٦ / ٣٠ . ٢٦٨٧ / ٣٠ ق .

وقالت المحكمة في حشيات حكمها :

« إن أحكام القضاء الإداري أصابت صميم حكم القانون ..
بعد أن استظهرت بحق عدم مشروعية القرارات الصادرة من مكتب
التنسيق ، لاستنادها إلى قرارات وقوانين أوجدت نوعاً من التمييز
بين الشباب في الحصول على فرصة التعليم العالي ، الأمر الذي
ينطوي على الإخلال بمبدأ المساواة وإهدار لمبدأ تكافؤ الفرص بين
هؤلاء الشباب ، على نحو يتعارض بحسب الظاهر ، مع أحكام
المادتين ٨ و ٤٠ من الدستور . ذلك أنه لكي يكون القرار الإداري
مشروعاً يتعين أن يكون الأساس التشريعي الذي صدر استناداً إليه
قانوناً كان أم لائحة مشروعاً هو الآخر ، لأن المشروعية لا تتجزأ .
وأضافت المحكمة : أنه لاجبة لطعون الحكومة فيما ذهبت إليه
من أنه كان يتعين على محكمة القضاء الإداري ألا تفصل في طلب
وقف تنفيذ القرارات ، وأن تحيلها إلى المحكمة الدستورية العليا ..
لأن الفصل في دستورية النصوص التي حددتها المحكمة ليس لازماً
عند الفصل في طلب وقف تنفيذ القرار الإداري ، إذ يكفي لوقف
تنفيذ القرار أن يتوافر ركنا الجدية والاستعجال في الطلب .. ويكفي
لتوافر ركن الجدية أن تكون النصوص القانونية التي استند إليها
القرار المطعون فيه بحسب الظاهر مشكوكاً في دستورتها أو يرجع
في نظر المحكمة أنها غير دستورية ، بما يرجع معه الحكم بعدم
دستورتها ، حتى تقوم المحكمة بالفصل فيها .. ومن ثم إلغاء

- القرارات المطعون فيها عند نظر الموضوع .
- وانتهت المحكمة إلى الحكم بإجماع الآراء بقبول الطعن شكلاً ورفضها موضوعاً وإلزام الحكومة بالمصروفات .
- وجدير بالذكر أن الفئات المستثناة هي :
- عدد لا يزيد على خمسة طلاب في كل كلية من أبناء العاملين من أعضاء هيئة التدريس الحاليين أو السابقين بالجامعات أو أمانة المجلس الأعلى للجامعات .
 - من يمنح وسام نجمة الشرف العسكرية يتم تعليم أبنائه وإخوته الذين يعولهم بالمجان في مختلف المراحل التعليمية .. مع إعفائهم من شرط السن وللدرجات .
 - أبناء زوجات وإخوة الشهداء والمفقودين والمصابين من أفراد القوات المسلحة والعاملين المدنيين بها .
 - إخوة وزوجات من استشهدوا من المدنيين بسبب العمليات الحربية ، أو بسبب قيامهم بواجبات رسمية .
 - أبناء العاملين الحاليين والسابقين بوزارة التعليم العالي .
 - أبناء المحافظات النائية وهي : سيناء ، ومطروح والوادي الجديد ، والبحر الأحمر ، والواحات البحرية ، ووادي النطرون .

المطلب الثالث الحريات السياسية

١ - حرية تكوين الأحزاب :

قضت المحكمة الإدارية العليا^(١) ، في الطعن المقام من الأستاذ / محمد ممتاز نصار ، بطلب إلغاء قرار لجنة شئون الأحزاب برفض الموافقة على تأسيس حزب الجبهة الوطنية ، بسبب أن بعضاً من مؤسسي الحزب قامت الأدلة على قيامهم بالدعوة ، أو المشاركة في الدعوة ، أو الترويج أو التحبيذ لمبادئ أو اتجاهات أو أعمال تتعارض مع مبادئ الاستفتاء على معاهدة السلام وإعادة تنظيم الدولة .

ونعى على القرار بمخالفته للقانون لأنه قد توافرت في شأن حزب الجبهة الوطنية كافة الشروط التي ينص عليها القانون رقم ٧٧ / ٤٠ .

وأقامت المحكمة قضاها ، في رفض الطعن ، أن بعضاً من

(١) المحكمة الإدارية العليا ، الطعن رقم ١٢٥٤ / ٢٥ ق ، بجلسة ٢٥ / ٦ / ١٩٨٣ (غير منشور) .

الذين وقعوا على إخطار تأسيس حزب الجبهة الوطنية قد توافرت في حقهم أدلة جديّة على قيامهم بأفعال لا تعبر مجرد تعبير عن رأى في معاهدة السلام المصرية الإسرثينية ، وإنما هى قد صدرت في صورة بيانات موقعة من مجموعة من الأشخاص أو على شكل تحقيقات ومقالات صحفية نشرت. في الداخل والخارج وتضمنت دعوة إلى تحييد وترويج اتجاهات تتعارض مع معاهدة السلام المذكورة ، بل إنه قد وصل الأمر إلى حد خلق جبهة وصفت بأنها تولدت من تلك البيانات ، ومن ثم فإن تلك الأفعال - بهذه المثابة - تندرج تحت مدلول 'ابتداء' (سابقاً) من المادة ٤ من القانون رقم ٤٠ / ٧٧ المعدل بالقانون رقم ٣٦ / ١٩٧٩ كما تشكل بثبوت هذه الأفعال في حق ذلك البعض من المؤسسين سبباً كافياً للاعتراض على تأسيس الحزب الذى وقعوا على إخطار تأسيسه .

كما قضت في طعن آخر^(١) في الطعن المقام من أحمد عوض الله خليل وكيل مؤسسى حزب الأمة بطلب إلغاء القرار السلبي الضمنى من لجنة شئون الأحزاب بالاعتراض على تأسيس حزب الأمة ، وذلك على الرغم من توافر كافة الشرائط المتطلبية قانوناً ، وفي ظل نظام تعدد الأحزاب الذى نص عليه الدستور كنظام للحكم في

(١) المحكمة الإدارية العليا ، له ن رقم ١٢٠٢ / ٢٦ ق بجلسته ٢٥ / ٦ / ١٩٨٣

(غير منشور)

الدولة . كما أن برنامجه يتفق مع حكم الدستور والقانون كما يتوافر في الحزب شرط علانية المبادئ والأهداف والبرامج والنظام والتنظيمات السياسات والوسائل وأساليب مباشرة النشاط الحزبي .

وقد أقامت المحكمة قضاءها بإلغاء القرار الضمى للجنة الأحزاب السياسية بالاعتراض على تأسيس حزب الأمة ، بأن الحزب قد تكاملت في حقه الشروط القانونية التي نص عليها قانون نظام الأحزاب السياسية رقم ٤٠ / ٧٧ ، المعدل بالقوانين أرقام ٣٦ / ٧٩ و ١٤٤ / ٨٠ و ٣٠ / ٨١ ، وهو لا يتعارض مع النظام الدستوري والنظام العام ولا يخالف القانون ولا يتعارض في مقوماته ومبادئه وبرامجه وسياساته ، وفي أساليب ممارسته نشاطه مع مبادئ الدستور والقانون ومبادئ نظام الحكم ، ومع كل القيم الروحية التي يقدسها الشعب المصري العربي ، ومع مبادئ الشريعة الإسلامية والوحدة الوطنية ، وتحالف قوى الشعب العاملة ، والسلام الاجتماعي ، والاشتراكية والديمقراطية ، وفي الحفاظ على مكاسب العمال والفلاحين واحترام سيادة القانون ، ولا يعادي ولا يناهض ولا يدعو أو يشارك في الدعوى ، ولا يجذب ولا يروج لمبادئ واتجاهات وأعمال تتعارض مع أحكام قانون حماية الجبهة الداخلية والسلام الاجتماعي ، أو مع المبادئ التي وافق عليها الشعب في الاستفتاء على معاهدة السلام وملحقاتها ، بين مصر وإسرائيل ومبادئ إعادة

تنظيم الدولة بتاريخ ٢٠ أبريل ١٩٧٩ . ولكل ماتقدم ، يكون القرار الضمني السلبي من لجنة شتون الأحزاب السياسية ، بالاعتراض على تأسيس حزب الأمة ، قد خالف القانون ، الأمر الذى يتعين معه الحكم بلفائه وما يترتب على ذلك من آثار .

٢ - حق الترشيح لعضوية اللجان النقابية :

ومن أبرز الأمثلة التى نسوقها فى هذا الصدد ، ما قضت به محكمة القضاء الإدارى فى قضية ، تخلص وقائعها فى اعتراض المدعى الاشتراكى باستبعاد المدعى .. من الترشيح لعضوية اللجنة النقابية لشركة .. بدعى أنه شيوعى وسبق اتهامه فى القضية رقم ١١٦٣ / ١٩٥٩ كلى جنوب القاهرة ، وصدر الحكم فيها من محكمة أمن الدولة العليا بتاريخ ٤ / ٦ / ٦١ بالسجن خمس سنوات وغرامة مائة جنيه ، كما تم ضبطه فى ٢٢ / ١ / ٧٧ لاتهامه فى القصيدة رقم ١٠٠ لسنة ١٩٧٧ حصر أمن دولة عليا (تنظيمات شيوعية) وأمرت النيابة بحبسه حبسا مطلقا .

وقد قضت المحكمة بإلغاء القرار المطعون فيه تأسيسا على أن الواقعة الأولى قد مضى على ارتكابها نحو عشرين عاما ، وذلك أنه لا يسوغ الاستناد إلى هذه الواقعة لترتيب أى أثر قانونى عليها بعد مضى هذه الفترة الطويلة خاصة وقد انقضت المدة المقررة قانونا . لرد الاعتبار بالنسبة إلى الجريمة والحكم الصادر فيها .

أما بالنسبة إلى الواقعة الثانية فهي حبس المدعى على ذمة المحضر رقم ١٠٠ لسنة ٧٧ مصر أمن دولة عليا ، فإن الثابت أنه أفرج عنه دون أن يشمل قرار الاتهام الذى صدر فى تاريخ سابق على الاعتراض على ترشيح المدعى ، مما يعنى أن الإنسانية العامة قد افتقدت الدليل على إدانته ، ومن ثم فلا يجوز الاستناد إلى مجرد الاتهام الذى ثبت بالتحقيق وعدم قيام الدليل عليه ، لترتيب أثر قانونى ، ومن ثم فإن اعتراض المدعى الاشتراكى جاء منتزعا من أصول لا تكفى القول بقيام دلائل جدية على دعوة ، أو اشتراكه فى الدعوة إلى مذاهب تتطوى على أفكار الشرائع السماوية ، وتتنافى مع أحكامها ، وبالتالي يكون القرار المطعون فيه المبني على هذا الاعتراض ، الصادر باستبعاد اسم المدعى من الترشيح لعضوية مجلس إدارة اللجنة النقابية لشركة .. غير قائم على أساهى سليم من القانون ، مما يتعين معه الحكم بإلغائه^(١) .

٣ - بحق الترشيح لعضوية المجالس الشعبية :

ونسوق فى هذا المقام الأمثلة الآتية :

١ - دعوى أقامها المدعى / ، بطلب وقف تنفيذ وإلغاء

اعتراض المدعى الاشتراكى باستبعاد ترشيحه لعضوية المجلس

(١) حكم محكمة القضاء الإدارى . الدعوى رقم ١٩٣٠ / ٣٣ ق ، جلسة ١٧ / ٢ /

١٩٨١ ، وأيضا فى هذا المعنى الدعوى رقم ١٩٥٩ / ٣٣ ق ، جلسة ١٧ / ٢ / ١٩٨١ .

الشعبى المحلى عن دائرة قسم الدقى ، بدعوى قيام دلائل جدية على إتيانه أفعالا تهدد من حماية الجبهة الداخلية والسلام الاجتماعى .

وقضت المحكمة برفض الدعوى تأسيساً على صحة ما نسب إلى المدعى / ... من إنشاء منظمة ترمى إلى تقويض النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية للدولة ، وكان استعمال القوة ملحوظاً فى ذلك بتشكيل منظمة شيوعية باسم تنظيم العمال الشيوعى المصرى ، ومن ثم فإن ذلك يعتبر من الدلائل الجدية على إتيان أفعال تنطوى على الدعوة إلى مذاهب تنكر الشرائع السماوية ، وتتنافى مع أحكامها^(١) .

٢ - دعوى أقامها المدعى / ... بطلب وقف تنفيذ وإلغاء قرار لجنة فحص الاعتراضات على كشوف المرشحين باستبعاد ترشيحه بصفته عامل ولعدم ثبوت هذه الصفة له .

وقد قضت المحكمة بوقف تنفيذ القرار المطعون فيه ، تأسيساً على أن المادة الثانية من القانون ٣٨ لسنة ١٩٧٢ فى شأن مجلس الشعب ، قد أقامت قرينة مقتضاها تحديد صفة المرشح من العمال والفلاحين على أساس الوصف الثابت له فى ١٥ مايو سنة ١٩٧١ أو على أساس الوصف الذى رشح به فى انتخابات سالفة ، وهذه

(١) حكم محكمة القضاء الإدارى الدعوى رقم ١٢٥ / ٣٤ ق ، جلسة ١٧ / ٢ /

القرينة مؤداها نقل عبء الإثبات على عاتق من يدعى خلاف ما
تقرره من حكم ، وبمعنى آخر فهي قرينة بسيطة تقبل إثبات العكس
وليست قرينة قاطعة وعلى ذلك فإن تحديد الصفة ليس مانعاً من
إمكان تغييرها من عامل أو فلاح إلى فئات متى ثبت أن المرشح قد
فقدتها ، وبناء على ذلك فإن صفة العامل أو الفلاح ليست مؤيدة
لا تنفك عن اتصف بها ، على أن العبرة في تحديد الصفة
للمرشح ، هي بما يثبت في تاريخ الترشيح . فالثابت من أوراق
الدعوى ومستنداتها أن المدعى يتمتع بصفة العامل ، ومن ثم فإن
قرار لجنة فحص الاعتراضات على كشوف المرشحين لعضوية
المجالس الشعبية بمحافظة الدقهلية ، باستبعاد ترشيح المدعى ،
لعدم ثبوت صفة المدعى كعامل يكون قد أقيم على غير سبب
صحيح يسانده مما يتعين معه الحكم بوقف تنفيذ القرار المطعون
فيه^(١) .

٤ - حق الترشيح لعضوية مجلس الشورى :

مثال ذلك الدعوى التي أقامها المدعى / ... بطلب وقف تنفيذ
والإلغاء قرار لجنة الفصل في الاعتراضات ، بعدم قبول طلبه المرفق
به قائمة غير حزبية للترشيح لانتخابات مجلس الشورى ، ونعى

(١) حكم محكمة القضاء الإداري ، الدعوى رقم ٣٩٦ / ٢٨ ق جلسة ١ / ١١ / ١٩٨٣ . (غير منشور) .

على القرار في لفته للدستور والقانون ، على أساس أن إجراء الانتخابات لمجلس الشورى ، على أساس الانتخاب بالقوائم الحزبية ، وعلى أساس الأغلبية المطلقة لعدد الأصوات الصحيحة التى أعطيت في الانتخاب ، يخالف نص المادة ٨ من الدستور التى تكفل تكافؤ الفرص بالنسبة لجميع المواطنين ، وعلى هذا الأساس لا يجوز حرمان أى مواطن من حق الترشيح ، سواء عن طريق الانتخاب الفردى أو عن طريق الانتخاب بالقائمة غير الحزبية ، فاشتراط القوائم الحزبية يمنع من تكافؤ الفرص بالنسبة للمستقلين .

وقضت المحكمة برفض طلب وقف التنفيذ ، على أساس أن الظاهر من المادة الخامسة من الدستور أن النظام السياسى فى جمهورية مصر العربية يقوم على أساس تعدد الأحزاب ، والحزب هو كل جماعة منظمة تؤسس طبقاً لأحكام قانون الأحزاب السياسية رقم ٤٠ لسنة ١٩٧٧ ، وتقوم على مبادئ وأهداف مشتركة ، وتعمل بالوسائل السياسية الديمقراطية لتحقيق برامج محددة تتعلق بالشئون السياسية والاقتصادية والاجتماعية للدولة ، وذلك عن طريق المشاركة فى مسئوليات الحكم ، وإن كان الترشيح لعضوية مجلس الشورى هو مساهمة فى النظام السياسى للدولة فيكون النص الوارد فى المادة السابعة من قانون مجلس الشورى باقتضاء أن يكون الترشيح على أساس قائمة حزبية متفقاً وظاهر نص المادة الخامسة

من الدستور ، ويكون القرار المطعون فيه برفض ترشيح المدعى لعدم إدراج اسمه في قوائم أحد الأحزاب السياسية قد صدر بحسب الظاهر من الأوراق متفقاً وحكم القانون^(١) .

(١) حكم محكمة القضاء الإداري ، الدعوى رقم ٥٨٨٠ / ٢٧ ق جلسة ٣ / ١٠ / ١٩٨٣ (غير منشور) .

المطلب الرابع

الحريات الاقتصادية

تتضمن الحريات الاقتصادية - كما أسلفنا - حق الملكية والعمل ، وحرية التجارة والصناعة .

وقد استقر القضاء الإداري^(١) - بالنسبة لحق الملكية - على أن الملكية الخاصة مصونة ولا يجوز المساس بها إلا في الحدود التي نظمها القانون ، ومن ثم فلا يجوز الحرمان منه أو تقييده إلا في الأحوال التي أجازها القانون ، وبالإجراءات التي رسمها . وبالنسبة لحق العمل ، فقد قضت محكمة القضاء الإداري^(٢) ، في شأن إلغاء قرارى رئيس مصلحة الجمارك بتعديل بعض أحكام تنظيم مزاولة مهنة التخليص على البضائع ، بقولها إن القرارين المطعون فيهما تضمننا في جوهرهما ما قد يؤدي إلى الإضرار بمهنة

(١) حكم محكمة القضاء الإداري ، المجموعة في ثلاث سنوات ٦٦ - ١٦٦٩ - مبدأ ١٢ ، س ٥٢٤ وما بعدها .

(٢) حكم محكمة القضاء الإداري (الإسكندرية) ، الدعوى رقم ١٣٤٣ / ٣٥ ق جلسة ١٠ / ٢ / ٨٣ .

التخليص والإجحاف بحقوق المستخلصين آية ذلك أن القرارين استحدثا شرطاً فيمن يزاول أعمال التخليص الجمركي على الرسائل التجارية هو أن يتخذ مكتباً له بمنطقة الجمرك الذي يزاول نشاطه الرئيسي فيه ، كما تطلب من كل مكتب تخليص أداء تأمين نقدي قدره خمسة آلاف جنيه ، ولا ريب في أن تكليف المستخلص الذي ليس له مكتب بمنطقة الجمرك ، بالبحث عن مكتب خال يستأجره بتلك المنطقة ، أو السعي لدى أحد المكاتب القائمة بقبول انتمائي له ومشاركته فيه هو ليس باليسير ، فضلاً عما سيؤدي إليه عملاً من احتكار مهنة التخليص الجمركي ، بالنسبة لقلّة من أصحاب المكاتب القائمة التي ستمكن في ظل هذه الشروط المستحدثة ، من جذب غالبية المستخلصين للانتفاء إليها ، والعمل لحسابها ، مع ما قد يستتبعه ذلك من استغلال وتحكم ، وما قد يفضي إليه من تعطيل وبطالة بالنسبة لبعض المستخلصين ، كما أن شرط التأمين جاء مجحفاً بحقوق المستخلصين إذ حدده سلفاً بمبلغ خمسة آلاف جنيه ، ولم يعد أمر تقديره متروك لمدير عام الجمارك ، بحسب كل حالة على حدة ، وفقاً لحجم معاملات المستخلص ، ومدى التزامه بأصول المهنة ... ومن ثم فإن القرارين المطعون فيهما يكونان قد صدرا مشوبين بعيب إساءة استعمال السلطة ، لما انطويا عليه من شروط مجحفة بحقوق المستخلصين ، ينوء بها كاهلهم ، وتندر بالإضرار بمهنة التخليص في ذاتها ، وهو الأمر الذي يجعلها

مخالفين للقانون ، حقيقين بالإلغاء .

أما بخصوص حرية التجارة فقد قضت محكمة القضاء الإداري^(١) بأنه لا يمكن أن يترتب على وقوع حادث جنائي بين قبيلتين ، إغلاق السوق بدعوى المحافظة على الأمن ، وخاصة إذا كان قد انقضى أكثر من سنة ونصف على وقوع هذا الحادث ، دون أن يقع ما يخل بالأمن . وقد كان في مقدور الإدارة اتخاذ الإجراءات الكفيلة بمنع الحوادث ، دون اللجوء إلى إغلاق السوق ، حتى إذا ما اضطرتها الظروف إلى اتخاذ هذا الإجراء الشديد ، كان هذا بالقدر المناسب ولمدة قصيرة من الزمن ، أما استمرار تعطيل السوق - الذي لا يدار إلا يوماً واحداً في الأسبوع - حتى يتم الصلح ، فهذا ما لا يصح التسليم به ، ويكون القرار الصادر بتعطيل السوق قد جانب القانون ، ويتعين لذلك إلغاؤه .

(١) مجموعة أحكام محكمة القضاء الإداري ، السنة السادسة ص ٣٤٠ ، بند ١١٤ .

الخاتمة

يتبين مما سبق جميعه ، أن القضاء هو أقوى ضمان لحماية الحقوق والحريات ، على أنه يلزم حتى يتسنى للقضاء أن يؤدي دوره المنوط به في حماية الحقوق والحريات ، أن تكون ولاية القضاء كاملة فيختص القضاء الإدارى بإلغاء القرارات التى تمس حقاً للفرد أو تنال من حريته ، والتعويض عن الأضرار التى تصيبه نتيجة هذا الاعتداء .

هذا بالإضافة إلى ضمانه استقلال القضاء ، ذلك أن إقدام السلطة القضائية أو تردها في المحافظة على أحكام الدستور سواء في توزيع وظائف الدولة من سلطاتها الأساسية ، وفي الحقوق والحريات التى يكفلها الدستور ، يتوقف على مدى ما يتمتع به أعضاء هذه السلطة من ضمانات ، وأهمها استقلال القضاء وضمانه عدم قابلية أعضائه للعزل .

ولا غرو في أن الضمانات آنفة الذكر ، أضحت من الدعائم الأساسية في النظام القضائى المصرى ، ومن الصعب ، بل من

المستحيل أن تمتد إليها يد التعديل أو التغيير مهما كانت الظروف .
وغير خاف أن الضمان الذى يتعين التأكيد عليه من وقت
لآخر ، هو الحرص على عدم الانتقاص من اختصاص القضاء
الإدارى بسلب بعض اختصاصاته المقررة له طبقاً للدستور ،
وإسنادها إلى جهات أخرى قضائية أو غير قضائية ، وذلك على
الرغم من أنه صاحب الاختصاص الأصيل بحكم الدستور
والقانون .

ومرد ذلك أن القضاء الإدارى هو حامى الحريات العامة والمدافع
عنها ، والمناضل من أجل استقرارها وتدعيمها ، وعدم النيل
أو الانتقاص منها ، وذلك على الوجه الآتى :

١ - فى الواقع أن غالبية أنواع التعدى على الحريات العامة ،
تنسب لقرارات إدارية مما يقع الاختصاص بإلغائها لمجلس الدولة ،
وسلاح الإلغاء لا يعادله أى سلاح فى موضوعات لا يضمدها جرحها
أى تعويض مالى مهما كبر .

٢ - فضلاً عن ذلك فإن أسباب نجاح مجلس الدولة فى هذا
الميدان ما نذكره فيما يلى :

(أ) يسر اللجوء للتقاضى أمام مجلس الدولة المصرى ، وضالة
الرسوم القضائية المقررة .

(ب) أن لقاضى مجلس الدولة التصدى للعدوان على الحرية ،
حتى ولو لم يصدر قرار إيجابى من الإدارة - كأن يتم ذلك فى صورة

امتناع أو سكوت من جانب الإدارة .. مما يعتبره مجلس الدولة قراراً إدارياً بالرفض ويختص بالطعن عليه .

(جـ) إن لقاضى مجلس الدولة السيادة على إجراءات تحقيق الدعوى ، فضلاً عن دوره الإيجابي في توجيه هذا التحقيق ، وله أن يقضى ضد الإدارة إذا نكلت عن الرد على الدعوى باعتبار أن ذلك قرينة على صحة دعوى الطاعن .

(د) أن وقف تنفيذ القرار الإدارى في قضاء مجلس الدولة المصرى أمر وارد وخاصة في مواد الحريات العامة .

(هـ) أن سرعة الفصل في الدعاوى ملافاة لمضار التأخير في الفصل في بعضها ، أمر ظاهر في منازعات الأفراد بمجلس الدولة . ولعل مما يلزم التنويه إليه في هذا الميدان ، احترام الإدارة المصرية لأحكام القضاء وإقبالها على تنفيذها .

فهرس تحليلي

صفحة

٩	تقديم
١٣	الفصل الأول : في الحقوق والحريات العامة
١٥	المبحث الأول : التأصيل التاريخي للحريات العامة
٢٤	المبحث الثاني : الحرية في النظم السياسية المعاصرة
٢٦	المطلب الأول : التعريف بالحرية
٢٩	المطلب الثاني : التقسيم الفقهي للحرية
٣٢	الفرع الأول : الحرية الشخصية
٤٠	الفرع الثاني : الحريات الاجتماعية
٤٥	الفرع الثالث : الحريات السياسية
٤٩	الفرع الرابع : الحريات الاقتصادية
	المبحث الثالث : الحقوق والحريات في دستورنا الحالي
٥٢	و ضماناتها
٥٢	المطلب الأول : الحقوق والحريات في دستورنا الحالي ..
٦٦	المطلب الثاني : ضمانات الحرية من قانوننا الوضعي

الفصل الثاني : دور القضاء في حماية الحقوق والحريات

٧٣ العامة
٧٧	المبحث الأول : مضمون الرقابة القضائية
٧٩	المطلب الأول : أهمية الرقابة القضائية كضمان للحرية
٨٤	المطلب الثاني : الأسلوب القضائي للضمان
١٠٣	المطلب الثالث : أهمية الرقابة القضائية
١١٣	المبحث الثاني : موقف مجلس الدولة من قضايا الحرية
١١٧	المطلب الأول : الحريات الشخصية
١٣٦	المطلب الثاني : الحريات الاجتماعية
١٤٣	المطلب الثالث : الحريات السياسية
١٥٢	المطلب الرابع : الحريات الاقتصادية
١٥٥ الخاتمة

١٩٨٦/١٦٠٦	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٠٢-١٥٦٥-٧	الترقيم الدولي

١ / ٨٤ / ٣٠٩

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

اقرأ

بهذا الفعل الجميل (اقرأ) : تدعوك
دار المعارف إلى قراءة تراث هذه السلسلة
العريقة .. بأقلام كبار كتابنا .. لتعيش
معهم .. كما عاش الآباء والأجداد ..
وتكون في مكتبك موسوعة متفرقة في فروع
المعرفة المختلفة .

وإيماناً منا بأن القراءة هي أقصر
الطرق إلى الوعي والثقافة .. فقد يسرنا لك
ذلك في إخراج جيد .. وسعر زهيد .

١٠ / ١٨٥٥٠٣

٦٠

أفرا

الدكتور عبد العزيز جادو

أضواء على النفس البشرية



دار المعارف

اقرا

[٥٣٠]

أضواء
على النفس البشرية

الدكتور عبد العزيز جادو

أضواء على النفس البشرية



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ بكورتيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

تقديم

للأستاذ الكبير: عبد الكريم الخطيب

الحمد لله رب العالمين، الرحمن الرحيم، مالك يوم الدين،
إياك نعبد، وإياك نستعين، اهتدنا الصراط المستقيم، صراط الذين
أنعمت عليهم، غير المغضوب عليهم، ولا الضالين،
والصلاة والسلام على إمام المرسلين، وخاتم النبيين، سيدنا
محمد، وعلى آله وأصحابه، والتابعين إلى يوم الدين.
وبعد، فإني لا أذكر أني قدّمت لكتاب غير كتبي، حيث تكون
المقدمة مدخلا إلى موضوع الكتاب، وتجهيذا له.
وكان اعتيادي لمن يدعوني إلى تقديم كتاب من الإخوان
والأصدقاء، هو أني لا أريد أن أسبق القارئ في الحكم على
الكتاب، والآل القاه برأى فيه قبل أن يتصل بالكتاب، ويصدر هو

حكمه عليه، غير متأثر برأى غيره، فذلك مما يشد انتباه القارئ للكتاب، ويغنى المكان لها من غير رقيب!!..

فالذى يلتقى بكتاب بعد أن سمع آراء بعض الناس فيه، مدحاً أو ذمّاً، استحساناً أو استهجاناً، يصعب عليه كثيراً أن يتخلص من آثار تلك الآراء التي تتخيل له، وتميل به إلى متابعة هذا الرأى أو ذاك منها.. إن البضاعة الجيدة يتراحم عليها الناس، من غير إعلان عنها، أو دعوة إليها. وإن البضاعة الرديئة لا تشفع لها عند الناس المحتاف لها، والصراخ من حولها..



من أجل هذا كدت أعتذر لأخى وصديق الدكتور العالم الأديب عبد العزيز جادو، حيث تفضل مشكوراً بدعوتى إلى أن أقدم لكتابه «أضواء على النفس البشرية».

نعم كدت أعتذر عن قبول هذه الدعوة الكريمة، لولا أننى وجدت نفسى مدعوة منى بداعيين، لا يقبل عندهما عذر أعتذر به.. وأول هذين الداعيين، هو مؤلف هذا الكتاب نفسه، وما أحمل له فى نفسى من إكبار وإجلال، لمواقفه الجادة المحيية فى إحياء أجداد العروبة والإسلام. وذلك بقيامه فى محراب العلم، كاشفاً عن آثار أسلافنا - رضوان الله عليهم - فى فتح مغالق العلوم والفنون،

وقيامهم بدور الأستاذية للعالم كله. الأمر الذى شهد به الغرب لهم، على حين أننا - لآفات عرضت لنا - كدنا لا نلتفت إلى هذا المجد العظيم، مبهورين بما جدّ للغرب من علوم ومعارف، وهى فى كثير منها قائمة على أصول مستمدة من علوم أسلافنا ومعارفهم..

والدكتور عبد العزيز جادو، واحد من هؤلاء الأفاضل القلائل من علمائنا، الذين يحاولون فى صدق وعزم، أن يصححوا هذا الموقف وأن يلفتونا إلى ماضينا العريق، الثرىّ بالعلم والمعرفة.. وكان من هذا أن أخرج الدكتور جادو موسوعة من الكتب، وأعداداً لا تحصى من المقالات والأحاديث، تدور كلها حول القضايا المعاصرة التى أثارها العلم الحديث فى الغرب، فدارت بها رموسنا، وذُهِلت لها عقولنا، وإذا بالدكتور جادو يتناول هذه القضايا بمؤلفاته، وأحاديثه، ومقالاته، ويأتى لها من أسلاف علمائنا بمن يناظرون علماء الغرب، وقيّمون الحجة عليهم بأنهم مسبوقون إلى هذا، وأن ما بأيديهم هو بعض مما سبقهم إليه، ولسان الحال يقول لهم: «هذه بضاعتنا ردت إلينا».

وليس هذا من الدكتور جادو بالشئ القليل، فى الحال التى نتبها فيها للنهوض من كبوتنا، واسترداد ما سلبت الأيام منا.. الأمر الذى لا يمكن أن يعم لنا إلا باستعادة الثقة فى أنفسنا، وأنا صناع أعجاد، وناة حضارات، وأساتذة رواد فى مجالات العلوم والفنون..

ولا شك أن هذا الذى كان من الدكتور جادو يقتضى التنويه

به، وسوق الحمد له، والثناء عليه، اعترافاً بفضله، وحفزاً للهمم
السائرة على طريقه.

وإذن، فإنه إذا كان لي أن أعتذر عن تقديم هذا الكتاب، فإن
الحق يقتضيني أن أنوه بصاحب الكتاب، وأن أشدّ على يديه، داعياً
له أن يمضي في هذا الجهاد المبور، لمسح عرق الخزي عن وجوهنا،
ونحن نستجدي الغرب، ونقف منه موقف الأيتام من مآذبة اللثام.

وثاني الأمرين الداعين إلى عدم الاعتذار عن التقديم لهذا
الكتاب، هو الكتاب نفسه.. فإنه يعالج قضية من القضايا التي
تواجه المادية التي قام لها سلطان في هذا العصر، طوى تحت جناحه
أثماً كفرت بما وراء الحس، وأنكرت وتنكرت لكل ما يقع تحت
سلطان الحواس.. فكفرت بالله، وباليوم الآخر، والحساب والجزاء،
والجنة والنار، بحجة أن أيّاً من هذه الأمور لا تأتينا الحواس نبأ
عنه.

فهذا الكتاب الذي أعده الدكتور جادو ليعرضه على الناس تدور
مباحثه حول النفس.

والنفس في عالم الماديين أمر لا وجود له؛ لأنهم لا يرونها
بأعينهم، ولا يلمسونها بأيديهم، ولا يسمعون لها حديثاً بأذانهم،
ولا يذوقون لها طعماً بألسنتهم.. وإذن فهي عدم، أو خرافة تأخذ
مكانها في عقول الحمقى والمذلسين من الناس !!

فإذا تقرر بالعلم، وثبت بالتجربة أن هناك نفساً تأخذ مكانها في كل إنسان، إنهذ بناء للماديين على رؤوسهم وقامت عليهم الحجة بأن وراء الخواس حقائق لا تتناولها الخواس، ولا تخضع لحكمها..

فإذا ثبت هذا، وجد الإيمان بالله، وبالرسل، وبالبعث، والحساب والجزاء والجنة والنار، مدخلاً إلى تلك العقول التي أقامت عليها المادة خجائباً كثيفاً. وهنا ينكشف لها وجه الحق، فتبصر الطريق إلى الله الذي أضلها الهوى والشيطان عنه..

. إن هذا الكتاب، الذي يطلع به الدكتور جادو على الناس، يعرض النفس حقيقة واقعة، يقيم عليها الشواهد من كتاب الله، ومن مقولات الفلاسفة اليونانيين، ومقولات الفلاسفة الإسلاميين حيث تلتقى تلك القمم الشاخنة من العقول الإنسانية، وتلك المدارك العالية من قادة الفكر الإنساني مع مقررات الدين بشأن النفس، وبأنها جوهر الإنسان الخالد، حيث تتلقى الخطاب من الله تعالى في موقف الجزاء : ﴿يَأْتِيهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ، ارْجِعِي إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً، فَادْخُلِي فِي عِبَادِي، وَادْخُلِي جَنَّتِي﴾ (سورة الفجر : ٢٧ - ٣٠).. ﴿الْيَوْمَ تَجْزَىٰ كُلُّ نَفْسٍ نِّجْمًا كَسَبَتْ﴾ (سورة غافر : ١٧).. ﴿وَنَفْسٌ وَمَا سَوَّاهَا، فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا، قَدْ أَفْلَحَ مَنْ زَكَّاهَا، وَقَدْ خَابَ مَنْ دَسَّاهَا﴾ (سورة الشمس : ٧ - ١٠)..



هذا وقد نشأ عن الدراسات النفسية في الغرب، والاعتراف بها، وبأنها جوهر الإنسان، أن خفّ ضغط المادية على العقول هناك، وانفسح المجال لما وراء المادة. وكان من هذا ظهور تلك الظاهرة التي أصبحت اليوم مستحوذة على جانب كبير من النشاط العلمى فى أوروبا وأمريكا، وأعنى بهذه الظاهرة ظاهرة المباحث الروحية وما يتبعها من تحضير الأرواح، وتدرّس ذلك فى كثير من الجامعات إلى جانب العلوم التجريبية، كالطبيعة، والكيمياء وغيرها من طب، وهندسة.. وأياً ما ينتهى إليه البحث فى عالم الروح، فهو كسب للدين، ودعوة إلى الإيمان بالله، وما يتبع هذا الإيمان من إيمان برسل الله، وملائكته، وكتبه، واليوم الآخر..



هذا والإسلام يؤاخى بين العلم والدين، ويرفع من شأن العلم وأهله؛ لأن الدين الذى لا يقوم على علم هو دين هش، لا تمسك به العقول، ولا تطمئن إليه القلوب، والله تعالى يقول: ﴿إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ﴾ (سورة فاطر: ٢٨) ويقول سبحانه: ﴿وَتِلْكَ الْأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ، وَمَا يَعْقِلُهَا إِلَّا الْعَالِمُونَ﴾ (سورة العنكبوت: ٤٣). ويقول تبارك اسمه: ﴿شَهِدَ اللَّهُ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ وَالْمَلَائِكَةُ وَأُولُو الْعِلْمِ قَائِمًا بِالْقِسْطِ﴾ (سورة آل عمران: ١٨) ..

وليس العلم الذى يزكّيه الإسلام، ويرفع منازل أهله، مقصوراً

على علوم الدين، من تفسير، وحديث، وفقه، ونحوها، وإنما العلم في الإسلام هو العلم في أوسع دوائره، مما يحصله العلماء من سفر هذا الوجود، وما أودع فيه الخالق سبحانه من سنن، وما طوى فيه من أسرار.. فكل ما يضيف إلى العقل من معرفة، هو علم يدخل في حساب الدين، ويزيد للمسلم صلة بربه، ويقينا بدينه..



وبعد، فإني لا أتحدث عن الكتاب، وحسبي أن أقول إنه يعالج قضية النفس، وقيم الشواهد على وجودها، وحسبي أن أقول إن مؤلف الكتاب، هو الأستاذ العالم للمسلم الفيور: عبد العزيز جادو.. وأن هذا الكتاب هو سيف من سيوف الحق، في يد مجاهد من المجاهدين في سبيل الله.

لمزيداً من هذه السيوف - أيها الأخ الصديق - في وقت نحن في أمس الحاجة فيه إلى سيوف تحمي حمى الإسلام، وتدفع عن أهله عادية أعداء الله، وأعداء دين الله..

وفقك الله، وأعانك، وأمنك بروح من عنده.

الإسكندرية في رمضان ١٤٠٥ هـ - يونية ١٩٨٥ م

مقدمة

درج الفلاسفة والعلماء الأقدمون من الإغريق والرومان والمسلمين، وفي أوروبا في القرون الوسطى والحديثة على اعتبار أن النفس الإنسانية والروح الإنسانية موضوع واحد. وأن الحديث في أحدهما هو بالضرورة حديث في الآخر. ويدل على ذلك أن كلمة «بسيشيه» *Psyché* اللاتينية تشير إلى النفس والعقل والروح ببدلول واحد. ثم جاءت مدارس التحليل النفسي الحديثة بزعماء العالم النفساني الخمس سيجموند فرويد على أساس من أفكار جديدة تمامًا عن التسليم بالنفس أو بالعقل وإنكار الروح بمعنى الشعلة القدسية الخالدة في الإنسان؛ لأن فرويد وأتباعه لا يسمون بوجود عنصر قائم بذاته في الوعي الإنساني له أية صفة من صفات الدوام بعد تحليل المخ أو حتى أية صفة من صفات الاستقلال عن المخ قبل تحليله..

عن أن هذا الاتجاه وإن كان قد نجح في الكشف عن بعض أغوار النفس عن طريق أسلوب التحليل النفسي سرعان ما تبين قصوره عن تحليل أخطر ظواهر الحياة وعدم فاعليته في مواجهة أخطر أمراض النفس.

حقاً لقد نجح فرويد في اكتشاف العقل الباطن وهو اكتشاف جليل الأثر في تاريخ علم الإنسان. وحقاً لقد نجح في اكتشاف العقد أو المركبات النفسية، وهو اكتشاف بدوره جليل الخطر. لكنه فشل فشلاً تاماً في تعليل العقل الباطن أو في علاج العقد النفسية.. فما لا ريب فيه أنه حاول بسبب ارتباطه الوثيق بفلسفة مادية متزمتة عن الوجود، أن يعلل العقل الباطن بتعليلات سطحية ترجع إلى اللحظات الأولى من عملية الولادة هرباً من محاولة التعليل بحياة سابقة للنفس أو الروح، وهو ما تؤمن به بعض الفلسفات العريقة وبعض الاعتقادات الشائعة في الشرق الأقصى.

ولكن.. هل كان بمقدور عالم غربي يعيش في القرن العشرين في زحمة الفلسفة المادية أن يعلن أنه اكتشف للنفس حياة سابقة؟.. ويقال مع ذلك أنه عالم علمي بالمعنى المستقر؟..

ولكن مما لا ريب فيه أن خلفاء فرويد كانوا أكثر منه تحسراً بكثير من الفلسفة المادية وأقرب منه بالتالي إلى حقائق الحياة. ويمكن أن نذكر في هذا الشأن أمثال وليم جيمس، وماكدوجال في أمريكا، وبرجسون في فرنسا، وهاتز بريش في ألمانيا، وأدлер في النمسا، ووليم براون وتشارلس برووس في إنجلترا، وكارل جوستاف يانج في سويسرا.. فكل هؤلاء فلاسفة وعلماء نفس من أعلى طراز وكلهم سلموا بوجود العقل الباطن وبوجود العقد النفسية. لكنهم أصبحوا

من ذوى الاتجاهات الروحية الواضحة التى تميز مدارسهم العلمية.
تميزًا كافيًا عن مدرسة سيجموند فرويد.

وهؤلاء الأفذاذ هم رواد أعلام فى علم الروح الحديث بمقدار
ما هم علماء نفس كبار..

وإن سأنحى هذا النحو فى موضوع هذا الكتاب.. لأننى أميل إلى
التسليم بأن علم النفس المادى قد انتهى إلى الأبد. وبأن هذه المدرسة
قد حلت محلها مدرسة أخرى يمكن أن توصف بأنها مدرسة علم
النفس الروحى التى لا تنكر قيمة كشوف فرويد، ولكنها لا ترتبط
مطلقًا بفكرة مادية الحياة. ولا تسلم مطلقًا بأن للنفس الإنسانية دورة
واحدة تبدأ بالولادة وتنتهى بالوفاة. أو على الأقل إن هذه المدارس -
وهى مدارس وضعية بالمعنى الحرفى للكلمة - لا تجد تعارضًا مطلقًا
بين كشوف مدارس التحليل النفسى الحديثة والحقائق التى وصل إليها
العلماء الباحثون فيما وراء النفس أو فيما وراء الروح، وهى تلك التى
يطلق عليها وصف «حقائق العلم الروحى الحديث».

ومن أخطر حقائق علم الروح الحديث التسليم باستقلال العقل عن المخ،
وبدوام الحياة للعقل ولو بعد انفصاله عن المخ، والإدراك عن غير طريق
الحواس، وأثر العقل فى المادة، والإلهام الواعى وغير الواعى الذى يميز
أرفع إنتاج الفلاسفة والعباقرة والشعراء الملهمين الكبار..

ولقد عالجت بعض هذه الموضوعات في كتاب «الروح والخلود بين العلم والفلسفة» وسأعالج بعض الموضوعات الأخرى في كتاب آخر إن شاء الله..

أسأل الله أن يوفقنا إلى الصواب.. وإلى ما يحب ويرضى.

المؤلف

الإنسان

لمعة تشعّ في كل كائن.. حياة تظهر في كل موجود.. وتسير في
تطور الارتقاء مستمرة، لتبلغ الغرض الأسمى الذي هو حيازة العقل
الراقي، والذاتية التي انطوى فيها العالم الأكبر لتنسجم مع نعمة
الوجود الكلي، وترقى إلى الكمال الأعلى، وتفوز بالحياة الخالدة،
وبالسعادة الحقّة مما لا عين رأت، ولا أذن سمعت، ولا خطر على
قلب بشر..

قدرة عالية تفيض على ذرات السديم عناصر الحياة. وتملأها بما
يستلزم نشوءها وارتقاءها، إلى أن تصير شمسا نيرة في الفضاء
اللانهاى، في غضون الملايين من الأعوام..

فلا تزال تجرى لمستقر لها إلى أن تقذف من بركانها حمما تدور
حولها ولا يمضي عليها حين من الدهر، إلّا وترى هذه الشمس وقد

أصبحت مركزًا لسيارات تسبح في أفلاكها، فتشكل منظومة شمسية لها نظام خاص..

فتخضع هذه السيارات للناموس الارتقائي، وتخفى جمراتها في حيمها تحت طيات هذه الطبقات التي بردت وتجمدت. فتتهز الكهارب هذه الفرصة لتتشي من تموجات الأثير أصول العناصر المختلفة لتبرز إلى الوجود حياة العالم المادي بأشكالها البديعة

وقد أخذت هذه العناصر بالسير إلى الكمال فولدت نواة الحياة العضوية الأولى «بروتوبلازم»^(١) Protoplasm. فابتدأت الحياة العضوية سيرها فتدرجت من البسيط إلى المركب. وترقت من الأدنى إلى الأعلى، إلى أن نشأت يد القدرة الإلهية الموجود الأسمى في أحسن تقويم. وجهزته بالعقل والإرادة والشعور..

وجعلته أهلاً لحمل الأمانة التي عرضت على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان..

ولم تهمل هذه القدرة شأن الإنسان بعد تحميله الأمانة بل تعهدته بالسير نحو الكمال، فدرجته من السذاجة الوحشية إلى الاجتماع.. والتحدين. ومن الجهل إلى العلم والمعرفة. فجعلته بذلك أرقى ما في العالم المنظور من المخلوقات..

(١) ويطلق عليها «الحيولى». وهي المادة الحية الأساسية في الخلايا النباتية والحيوانية. وهي مادة زلالية تتكون منها خلية الأجسام العضوية.

قال القاضي الإمام أبو بكر بن العربي المالكي :

(ليس لله تعالى خلق أحسن من الإنسان. فإن الله تعالى خلقه حياً، عالماً قادراً مريداً، متكلماً سميعاً، بصيراً، مدبراً حكماً، كلياً. وهذه بعض صفات الرب جل وعلا. وعنها عبر بعض العلماء، ووقع البيان بقوله صلى الله عليه وسلم : « إن الله تعالى خلق آدم على صورته » يعني على صفاته التي قلنا ذكرها قال تعالى : ﴿لقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم﴾ وهو اعتداله وتسوية أعضائه؛ لأنه خلق كل شيء منكباً على وجهه، وخلقته هو سوياً مستويا. وله لسان زلق ينطق به، ويد وأصابع يقبض بها، مزينا بالعقل، مؤدباً بالأمر^(١)، مهذباً بالتمييز^(٢)، مديد القامة يتناول مأكوله ومشروبه بيده^(٣).

ولقد زوده الله علاوة على ذلك بالعقل والإرادة، وبها أعلى همة إلى التخلق بالكمال الإلهي، ناشداً الحقيقة الإلهية متحدية بها، متوحداً معها، ليحقق معنى وجوده، خليفة الله في وجوده..
﴿إن جاعل في الأرض خليفة﴾^(٤).

(١) جاء في تفسير القرطبي : « مؤدباً للأمر ».

(٢) جاء في تفسير القرطبي : « مهذباً بالتمييز ».

(٣) عن كتاب « حياة الحيوان » للدميري جزء أول ص ٧٢ وأيضاً « تفسير

القرطبي الجزء ٢٠ ص ١١٤.

(٤) سورة البقرة آية ٣٠ : ٢.

«خلق الله آدم على صورته، أو على صورة الرحمن»^(١).

«تخلقوا بأخلاق الله»^(٢).

وهذا يدلنا على أن الإنسان أحسن خلق الله باطنًا وظاهرًا، جمال هيئة، وبديع تركيب : الرأس بما فيه، والصدر بما جمعه، والبطن بما حواه، والفرج وما طواه، واليدان وما بطشتاه، والرجلان وما احتملتاه.

وافتح ابن نجاشية الطبيب كتابه في الحيوان بالإنسان قائلاً : «إنه أعدل الحيوان مزاجًا، وأكمله أفعالًا، وألطفه حسًا، وأنفذه رأيا، فهو كالملك المسلط القاهر لسائر الخليفة والأمر لها.. وذلك بما وهب الله تعالى له من العقل البديع به يميز على كل الحيوان البهيمى، فهو بالحقيقة ملك العالم؛ ولذلك سماه قوم من الأقدمين العالم الأصغر..»^(٣).

بل إن الإنسان قد انطوى في ذاته العالم العلوى والسفلى. وجمع - رغم صغر ما يشغله من هذا الكون - جميع ما فى الكون من تفاعلات وعناصر، فهو كما يقول الإمام ابن العربى :

(١) حديث شريف.

(٢) حديث شريف.

(٣) عن كتاب «حياة الحيوان» للدميرى، جزء أول ص ٧٤.

وتزعم أنك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأكبر

« فالجسم كالعرش، والنفس كالكرسى، والقلب كالبيت المعمور،
واللطائف القلبية كالجنان، والقوى الروحانية كالملائكة، والعينان
والأذنان والمنخران والسيلان والذائقة والشامة، واللامسة والناطقة
والعاقلة كالكوكب السبعة السيارة.. وكما أن رئاسة الكواكب
بالشمس والقمر وكل منها يستمد من الآخر، فكذلك رئاسة قواك
بالتصور والعقل. وكما جعل الله في السنة وفي العالم الكبير ثلاثمائة
وستين يومًا، فكذا جعل فيك عددها من المفاصل. وكما جعل في
العالم الكبير أرضًا وجبالًا ومعادن ومحارًا وأنهارًا وجداول وسواقي وطينًا
ونباتًا وترابًا ومفاوز وخرابًا وعمرانًا ورياحًا ورجودًا وصواعق وقفرًا
ونهارًا وليلاً، جعل فيك نومًا ويقظة وسنين معدودة لعمرك وولادة
وصبا وشبابًا وكهولة وشيخوخة وموتًا جعل جسدك كالأرض،
وعظامك كالجبال، ونحك كالمعادن، وجوفك كالبحار، وأمعائك
كالأنهار، وعروقك كالجداول والسواقي، وشحمك كالطين، وشعرك
كالنبات، ومنبهه كالتراب، وظهرك كالمفاوز، وجشك كالخراب،
وأنسك كالعمران، وتنفسك كالرياح، وكلامك كالنرعد، وصوتك
كالصواعق، وبكاءك كالطرر، وسرورك كالنهار، وحزنك كالليل،
ونومك كالموت، ويقظتك كالحياة، وسنى أجلك كالبلدان، وولادتك
كابتداء سفرك، وصباك كالربيع، وشبيبتك كالصيف، وكهولتك

كالخريف، وشيخونتك كالشتاء، وموتك كانقضاء أيام سفرك...^(١)



ولقد عرّف أبو حيان التوحيدي الإنسان بأنه : « هو الشيء المنظوم بتدبير الطبيعة للمادة المخصوصة بالصورة البشرية، المؤيد بنور العقل من قِبَل الإله ؛ وهذا وصف يأتي على القول الشائع عن الأولين أنه حتى ناطق مائت، حتى من قِبَل الحس والحركة، ناطق من قِبَل الفكر والتمييز، مائت من قبل السيلان والاستحالة .. فمن حيث هو حتى شريك الحيوان الذي هو جنسه ؛ ومن حيث هو مائت هو شريك ما يتبدّل ويتحلل ؛ ومن حيث هو ناطق هو إنسان عاقل حصيف ؛ ومن حيث يبلغ إلى مشابهة الملك بقوة الاختيار البشري، والنور الإلهي، أعني ينعت في حياته هذه التي وهبت له بدءاً، بصحة العقيدة، وصلاح العمل، وصدق القول - هو ملك. فإن لم يكن ملكاً، فهو جامع لصفاته، ومالك لحليته. ولما كان جنسه مشتملاً على التفاوت الطويل العريض، كان نوعه مشتملاً على التفاوت الطويل العريض. ومن كان نوعه كذلك كانت آحاده كذلك. وكما أن الجنس يرتقي إلى نوع كامل، كذلك النوع يرتقي إلى

(١) عن كتاب «إزالة اللبس عن حقيقة النفس» للسيد إدريس بن الشريف الحسني العلوي. مخطوطة مطبوعة طبعة حجرية بفلس سنة ١٣٢٢ هـ.

شخص كامل»^(١).

وهذه نظرة الأولين والآخرين من الفلاسفة والحكماء.. هو أن الإنسان سيد الطبيعة وكما لها، وهو بما فيه من شوق للحقيقة وتطور للكمال سيعطى يوماً ما صورة أروع لكماله في جمال جسده، وقد أعطى.. وفي كمال قدرته وما يزال يعطى.. وفي إحاطة عقله وهو في طريقه لذلك، مما يشره علماء الطبيعة باسم الإنسان «السوبرمان»، أو الإنسان الكامل الأمثل كما تصوّره الفيلسوف «نيتشه» Nitché بصورة تمهد لعصر المدينة الفاضلة.

فهل يعقل بعد هذا الرقي والتكامل الذي اقتضت الحكمة الإلهية العالية أن تتعاقب عليه ملايين السنين والأحقاب في تكوين حقيقة الإنسان وعقله الذي هو الغرض الأسمى من رقي المخلوقات أن تجعله هباءً منثوراً تذروه الريح، كأن خالقه يلهو به ويعبث. ومتى وصل إلى أعظم غاية يمكن الوصول إليها في هذه الدنيا يطرحه من يده كأنه من سقط المتاع؟..

كلّا، ثم كلّا.. لا يقبل ذلك من له أدنى إدراك صحيح.. لأننا إذا أقررنا بوجود النظام في الكائنات الذي سَلَّم به العلم الطبيعي يلزمنا أن نقرّ بوجود المنظم الحكيم.. وإذا سلمنا بوجوده استحال

(١) عن كتاب «الإمتاع والمؤانسة» لأبي حيان التوحيدي، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، الجزء الثالث ص ١١٢ - ١١٣. لجنة التأليف والنشر ١٩٤٤.

علينا أن نتصور أن هذا المنظم يبيد أسمى مخلوقاته عندما يصل إلى الدرجة العليا من الكمال..

إذن فالعقل السليم لا يقبل فناء حقيقة الإنسان وذاتيته.. ولكن..

ما هو الإنسان؟.. وما حقيقته؟.. وماذا يكون ذلك المخلوق الذي خلقه الله على صورته؟.. وجعله خليفة في الأرض؟ وفضله على الملائكة، وأمرهم أن يسجدوا له فسجدوا..

﴿وإذ قال ربك للملائكة إني خالق بشراً من صلصال من حمأ مسنون، فإذا سويته ونفخت فيه من روحي فقعوا له ساجدين. فسجد الملائكة كلهم أجمعون﴾^(١).

من يكون ذلك المخلوق الذي أكرمه ربه ونعمه. فنظر في الكون واتسعت بصيرته إلى إدراك المعاني والصور، بما أودع فيه من سرّ العقل، وهو سرّ الوجود؟..

إن الله تعالى يقول:

﴿ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين. ثم جعلناه نطفة في قرار مكين﴾^(٢).. ويفسر هذه الآية قوله تعالى: ﴿والله أنبتكم من الأرض نباتاً﴾^(٣)..

(١) سورة الحجر الآيات ٢٨ و ٢٩ و ٣٠ : ١٥.

(٢) سورة المؤمنون الآيتان ١٢ و ١٣ : ٢٣.

(٣) سورة نوح آية ١٧ : ٧١.

فالإنسان إذن من سلالة من طين؟ نعم.. أليس يأكل النبات، ويتغذى بالحيوانات.. وهل النبات إلا من الأرض يمتصّ غذاءه من الطين بواسطة الجذور فتحوّل التراب إلى نبات، والنبات يأكله الحيوان. ثم النبات والحيوان يتغذى بهما الإنسان. فهو من سلالة من طين. ثم هذا الغذاء بعد أن يتحول في بدن الإنسان إلى دم ولحم وعظام يتحول منه النطفة. فإذا نظر الإنسان نظرة محقق رأى أنه يتغذى من الطين. ثم إذا فكر ثم خلق وجد جواباً على هذا أنه : ﴿خلق من ماء دافق، يخرج من بين الصلب والترائب﴾^(١).

هذا هو الإنسان الذي نراه.. هذا هو تكوينه وخلقه.. أوله نطفة مذرة، وآخره جيفة قدرة، وهو فيما بين ذلك حامل العذرة.. نراه يتغذى كما يتغذى الحيوان.. وينمو كما ينمو النبات.. نراه كائناً يمشى على قدمين لا يختلف كثيراً عن تلك التي تهبّ على أربع..

إذن فالإنسان يطلق على معنيين :

أحدهما : محسوس مشاهد يراه البصر، ويحسّه اللمس، وهو قابل للقناء، ميت بطبعه..

والثاني : حيّ بالذات، بل هو عين الحياة..

الأول محسوس بالحواس الخمس..

(١) سورة الطارق الآيتان : ٦ ، ٧ : ٨٦.

والثاني لا يدرك إلا بالعقل..

وسمى الأول إنساناً من باب المجاز كما يُسمى ضوء الشمس شمساً. فكما أن ضوء الشمس يستدل به عليها، كذلك الإنسان الظاهر ظل وشبح للإنسان الحقيقي؛ لأنه مظهر أفعاله، ومحل تصرفاته.

والإنسان الحقيقي إذا خلا بنفسه، وتجرد عن النزوع إلى عالم الحسّ وخلع بدنه بعزله عن إدراكه، رأى نفسه عالماً معنوياً حياً. عالماً بذاته لا يحتاج في إدراكها إلى غيره.

والإنسان الحقيقي هو الذي سَمَّاه الله بالنفس في قوله تعالى : ﴿وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا. فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا﴾^(١)..

وهو الإنسان المشار إليه في الآية الكريمة :

﴿لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ﴾^(٢).

فأشار بأحسن تقويم إلى الفطرة الطاهرة القابلة للعلوم والحكمة، والمقرّة بالربوبية..

والإنسان الحقيقي إنما هو بيت شريف، وهيكل منيف.. كان يسميه هرمس الحكيم : بيت الله..

(١) سورة الشمس الآيتان ٧، ٨ : ٩١.

(٢) سورة التين آية ٤ : ٩٥.

ويسميه سقراط: الهيكل المقدس.

والإنسان الحقيقي يملك هيكلًا، أو محرابًا، أو «قدس الأقداس»..

إنه ذاتية، سرّ، حياة باطنية، ذات عميقة، عالم أصغر: ويقول السيد المسيح: «أنتم هياكل النور الإلهي».

وهذا الإنسان الحقيقي هو الذي قال عنه أبو الفتح البستي في نونيته:

ياخادم الجسم كم تسعى لخدمته أتطلب الريح في مافيه خسران
أقبل على النفس واستكمل فضائلها فأنت بالنفس لا بالجسم إنسان

كما إن الإنسان ليس إنسانًا بصورته، فإن الصورة يشترك فيها الإنسان والحيوان. وكم من غيٍّ في صورة جميلة، وكم من منحط في صورة رائعة. وفي ذلك ورد الحديث: «إياكم وخضراء الدمن». قالوا: وما خضراء الدمن يا رسول الله. قال: المرأة السوء ذات الوجه الحسن». وكم من قبيح الصورة كبير القلب والعقل.. ولقد كان الجاحظ وسقراط مثالين على ذلك.. ولقد قيل في ذلك:

ما المرء إلا قلبه ولسانه وسواهما الحيوان فيه شريك
وذلك مصداق لقول الرسول الكريم «المرء بأصغريه: قلبه ولسانه».

تركيب الإنسان :

الإنسان كما نراه في تكوينه وخلقه يتركب من : جسم ، ونفس ،
وروح ..

أما الجسم فهو عبارة عن الهيكل العظمي المكسور لحماً وشحمًا كما نراه بالعين المجردة. ويمكن وصفه بهيكل أو قالب يقام لإنشاء بناء مطلوب. ومتى تم العمل أزيل الهيكل وبقي البناء. ويمكن أن نعتبره وعاءً ماديًا نسكن فيه إلى حين. وحالما يعتري هذا الجسد المادى أى عطب ويصبح غير قابل للسكنى فنحن نخرج منه ونتركه جثة هامدة مظلمة. وهذا ما يسمونه بالوت.

وأما النفس فهي وإن كانت سرًا غامضًا لا يصل إلى إدراك كنهها العقل الإنساني، إلا أن مظاهرها وآثارها تبدو جلية في القوى التى تسير جسمنا وتدير شئون حياتنا الإنسانية من : التفكير، والإرادة، والوجدان.

فإذا قلت مثلاً : « إني ذاهب إلى البيت » فالذهاب في الحقيقة هو نفسك وذاتيتك لا جسمك وبدنك. والنفس هي التى تحمل البدن وتسوقه إلى ذلك المكان لا عكسه.

والنفس هي الشيء الذى يشير إليه كل واحد بقوله : « أنا ». وهى الجوهر اللطيف الحامل لقوة الحياة، والحس، والحركة والإرادة.

وهي مجردة عن المادة، قائمة بنفسها، غير متحيزة، مشتبكة بالبدن اشتباك الماء بالعود الأخضر، ومتعلقة به للتدبير والتحريك.

فنعلم من هذا أن البدن ككساء للنفس تابع وخاضع لأمرها..

كما أن الثوب كساء للبدن تابع ومتحرك به. فإذا كانت آثار مظاهر الشعور محسوسة وظاهرة في حياتنا، تلك المظاهر التي لولاها لما تكون الجسم وحتى الهيكل الإنساني، فلا بدّ لهذه المظاهر من شيء تصدر عنه؛ لأن الجسم لا يمكن أن يولد تلك القوى لكونه تابعاً لها، ووجوده متوقف عليها. كما أن الأسلاك الكهربائية لا تولد الكهرباء بل تحملها وتبرزها عندما يوصل السلك بالتيار الكهربائي.

والنفس هي الحقيقة الذاتية المقيضة على الجسم الإنساني ودماعه وأعصابه وحواسه قوى الحياة من النشوء والنمو والتطور. والقائمة بتدبير نظام البدن بالتركيب والتحليل. فأجسامنا، ومراكز قوانا بمقتضى الناموس الحيوى فى تحلل وتركب مستمر وتجدد دائم. وليست قوة الناموس الحيوى وفاعليته مستمدة من نفسه أو من نظام البدن، بل إن الناموس الحيوى يستمد قوته من النفس؛ لأن النظام لا يكون بدون منظم، والحركة لا تحصل بلا محرك. وقد نرى الشيء يتحرك بنفسه كما فى الساعة، ولكن بادن تأمل يتبين لنا أن الحركة ليست من نفسها، بل هى نتيجة اختراع المخترع وتنظيمه.

كما أن أظهر الآثار التى يُرى فيها جلال ذات الحق، وكمال

صفاته، إنما هو معرفة النفس كما قال تعالى :

﴿سنريهم آياتنا في الآفاق وفي أنفسهم حتى يتبين لهم أنه الحق﴾^(١).

﴿وفي الأرض آيات للموقنين. وفي أنفسهم أفلا تبصرون﴾^(٢).

والحكمة التي استقر عليها كل المفكرين قديماً وحديثاً هي معرفة النفس على أنها الطريق لمعرفة أسرار الوجود الإلهي. فكلمة سقراط الجامعة: «اعرف نفسك» هي في جلال إحاطتها عند رسول الإسلام القائل: «من عرف نفسه فقد عرف ربه».

فالنفس هي التي تبنى، وتنظم، وتسير، وتنسج هيكل الجسم، لأنها مصدر الناموس الحيوى في الإنسان.

وبفاعلية هذا الناموس تلتئم الجروح، وتؤسى الكلوم، وتتجدد الخلايا في كل أجزاء الجسم الإنساني، ويُعاد نمو الأنسجة البشرية.. ومع هذا التجدد لا يضيع من ذكرياتنا أى شيء. فلو طرأ على أذهاننا النسيان ونسينا بعض معلوماتنا فإن ذلك لا يزول ولا يذهب أدراج الرياح كأجزاء الجسم، بل يكون منقوشاً ومثبتاً في خزانة النفس التي نعبّر عنها اليوم في علم النفس (بالعقل الباطن). والعقل الباطن لا يحفظ ما تعلمناه في حياتنا الحاضرة فقط، بل يحفظ لنا

(١) سورة فصلت آية ٥٣ : ٤١.

(٢) سورة الذاريات الآيتان ٢٠، ٢١ : ٥١.

كثيراً من صور حياة أجدادنا الذين عاشوا قبل آلاف من السنين^(١).

فأكثر تلك الصور الغريبة، والرموز العجيبة، التي تتراءى لنا في أحلامنا إن هي إلا موروثات السلف المحفوظة في خزانة عقلنا الباطن.

إذن فقد تقرر لدينا بواسطة العلم الطبيعي أن أجسامنا برمتها تتجدد حتى خلايا أدمغتنا. فلو كان التفكير والتذكر من خصائص تركيب المادة وفاعليتها للزم أن لا يبقى أثر من معلوماتنا وذاكراتنا السابقة؛ فبقاء الذكريات يدل على أن فينا ذاتية ثابتة غير منظورة لا يعترها التبديل والتحويل، ولا تمسها أيدي التركيب والتحليل.

وهذه الذاتية هي حقيقة الإنسان ونفسه الخالدة. والله در

القائل :

كامل حقيقتك التي لم تكمل	والجسم ضعه في الحضيض الأسفل
أكمل الفاني وترك باقيا	هملاً وأنت بأمره لم تكفل
الجسم للنفس النفيسة آلة	ما لم تكملها به لم تكمل

(١) عن كتاب «العقل منبع الحكمة» للمؤلف، ارجع أيضاً إلى كتاب

«الأحلام والرؤى» للمؤلف.

آراء الفلاسفة في النفس

١ - فلاسفة اليونان

رأى سقراط:

يرى سقراط^(١) أن النفس جوهر أو كائن روحي له خصائصه الذاتية. وأنه إذا أهمل غشيته طبقة من صدا الجهل والآراء الفاسدة

(١) سقراط: (٤٧٠ - ٤٠٠ ق. م.) من أشهر فلاسفة الإغريق، ومؤسس فلسفة الأخلاق. ولد في مدينة أثينا وكان أبوه «سفرونسك» نقاشاً وأمه «فيناريت» مولدة (داية). اتخذ في بدء أمره مهنة أبيه ولكنه اتبع فيما بعد رأى صديقه المثرى «كريتون» الذي ابتاع له مؤلفات «اتكسفوراس» فاعتنق الفلسفة وصار معلماً فشرع في تدريس الفلسفة في محلات أثينا العمومية وساتئها. وجاهد في سبيل الحق حتى لقي مصرعه على أيدي حلسديه من أنصار الباطل.

ومنهجه في البحث مشهور، والحديث التالي يعطينا صورة منه، وقد جرى بين وبين «أرسطوديموس» الذي كان ينكر الإله، ومنه نستبين أيضاً بعض أفكاره. قال سقراط: أفي الناس من يعجبك براعته في البضائع؟

فيفقد طبيعته. غير أنه يمكن إزاحة الصداً ومحو غياهب الجهل إذا عمد

= فقال : نعم، وسمى من الشعراء والمصورين ممن كان يعينه أبرع من غيره.
فقال سقراط : أيها عندك أرفع شأنًا؟ أم يصنع التمثيل العارية عن الحركة
والعقل، أم من يصور الأشباح الحية المتحركة؟

فقال : من يصنع الصور الحية، اللهم إلا إذا كانت تلك الصور من عهـل
المصادقة والاتفاق، لا من عمل العقل.

قال سقراط : إذا فرضنا أشياء لا يظهر المقصود منها، وأشياء أخرى بينة المقصد
والمنفعة لما قولك في تلك الأشياء؟ وما هي التي عندك من فعل العقل، وما هي
التي عندك من فعل الاتفاق؟

قال : لا شك أن ما ظهر قصده ومنفعته من فعل العقل.
قال سقراط : أولست ترى أن صانع الإنسان في أول نشأته جعل له آلات
الحس لما في تلك الآلات من المنفعة الظاهرة، فأعطاه البصر والأذن ليبصر ويسمع
ما يكون لحيثه صادقًا؟ وما فائدة الروائح لو لم تكن لنا الخياشيم؟ وكيف ندرك
الطعوم، ونفرق بين المر والحلو والمز، لو لم يكن لنا لسان نلدوق به؟ وإن بصـرنا
معرض للآفات. أولست ترى كيف اهتمت القدرة الإلهية بذلك؟ فجعلت الأجفان
كالأبواب تمنع ما يصيب البصر، وجعلت الأهداب كالمناخل لتقيها من أضرار
الرياح. وما قولك في آلة السمع، وهي تقبل جميع الأصوات ولا تمتلئ أبدًا؟ أما
رايت الحيوانات، كيف ربت أستانها للقلعة، وأعدت لقطع الأشياء فتلقيا إلى
الأضراس فتلقها دقًا؟.. فإذا تأملت في ترتيب ذلك، أيمكنك أن تشك، هل هي
من فعل الاتفاق أم من فعل العقل؟

قال أرسطو ديموس : نعم إذا تفكرنا في ذلك، لا تشك في أنها من فعل صانع
حكيم كثير العناية بمصنوعاته. من مخطوطات «ستلانا».

المرء إلى التأمل والتفكر في نفسه، وعندئذ تنكشف له الحقيقة^(١).

ولذلك قد اتخذ سقراط لنفسه شعاراً تلك الجملة التي كانت مكتوبة في معبد (دلفي) وهي «اعرف نفسك بنفسك»، ذلك لأنه كان يعتقد أن هذه الجملة لم تلون عبثاً، ولكن لحكمة، فإن معرفة الإنسان لنفسه ليس معناها معرفته لجسمه، بل لذلك العنصر الإلهي الذي يوجد في أعماق وجوده. إن حقيقة الإنسان هي نفسه. وهذه الأخيرة تحتوي على العقل الذي يطلق عليه سقراط أحياناً «ظل الله». ومعنى ذلك أن الإنسان إذا تَحَصَّن نفسه رأى فيها الإله، أي اهتدى إليه. وتلك هي المعرفة الأولى التي يجب تحصيلها قبل معرفة سواها، لأنها هي التي تتيح للمرء معرفة نفسه والوقوف على حقائق الأشياء الأخرى^(٢).

وأراد سقراط أن يقرب حقيقة النفس إلى أذهاننا، فقال: إنها تشبه الإله إلى حد كبير. فكما أن الإله قوة خفية لا تقع تحت حسنا، وتعجز عقولنا عن إدراك كنهها، مع أنها ترى وتسمع وتحيط بكل شيء علماً وقدرة وعناية، كذلك النفس فإنها وإن خفيت على حسنا فإنها توجد في الجسم بأسره وتقوم بتديره والعناية به.

(١) عن كتاب «دراسات في الفلسفة الإسلامية»، د. محمود قاسم ص ٦.

(٢) عن كتاب «في النفس والعقل لفلاسفة الإغريق والإسلام»، للدكتور محمود

قاسم ص ٢٣.

وكان سقراط يرى أيضًا أن الإله خلق الإنسان في أحسن تقويم ولكنه عني بنفسه أكثر من عنايته بجسمه. والدليل على ذلك أن النفوس البشرية أسمى النفوس وأعلاها مرتبة. أليست هي التي تستطيع وحدها أن ترقى إلى معرفة الإله؟.. أليست أكثر قدرة من نفوس الحيوان على اتقاء الجوع والعطش والحر والبرد؟.. وفيما عدا ذلك فإنها تستطيع اتقاء المرض بالعلاج وتحتفظ في ذاكرتها بكل ما تحسن وتذكر^(١)..

رأى أرسطو:

عرّف أرسطو^(٢) النفس بأنها التدبير الفعلي لجسم عضوي. ثم قال: إن النفس في الأجسام العضوية هي واحدة ثلاثية أصول. فهي السبب المحرك، والغاية، والماهية الإدراكية للأجسام ذوات النفوس ثم يقول إن الجزء الحسي للنفس، مادة واستعداد بالنسبة للعقل، وهو ماهية وتميز بالنسبة للجسم.

(١) عن كتاب «في النفس والعقل» للدكتور محمود قاسم ص ٢٨.

(٢) أرسطو: (٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م.) - أعظم فلاسفة اليونان الاقلمين. ولد

في بلدة «ستاجير» من بلاد مقدونيا. رحل إلى أثينا وتلمذ على «أفلاطون» ولازمه. ويلقب بـ «المعلم الأول» لأنه أول من رتب المنطق ونظمه. ولؤلفاته أهمية كبرى وتعتبر كدائرة معارف عند العلماء وقد ترجم إلى العربية من كتبه: كتاب «الأخلاق» وكتاب «الكون والفساد» و«السياسة» ترجمها الأستاذ الكبير «أحمد لطفى السيد» وترجم له المرحوم الدكتور أحمد فؤاد الأهوان كتاب «النفس».

والإنسان - عند أرسطو - ككل الموجودات، مركب من مادة ومن صورة؛ فالجسم هو المادة، والنفس عنده هي الصورة التي يتشكل بها الجسم ويحيا؛ ولذلك لا تنفصل عن الجسم لأنها قوته الفعّالة. وهي من عنصر خامس غير العناصر الأربعة، غير فاسد يسمى بـ «الأثير» ويعبر عنه بالجوهر الإلهي، فهو لا يقبل أى تأثير أو تغيير أو زوال..

والنفوس ثلاثة : نفس نباتية وهي مادة الحياة، ونفس إحساسية وما يتعلق بها من إدراك، وتذكر، وتخيل، وشهوات، وأميال غريزية، إلخ.. وتكون مشتركة بين الحيوان والإنسان. ونفس مفكرة عاقلة، وهي خاصة بالإنسان ومصدر الأفعال العقلية.

فالنفس الإحساسية الحيوانية لها القوة النباتية الحيوية.

والنفس الناطقة العاقلة تحتوى على القوى الثلاث النباتية الحيوية، والإحساسية الحيوانية، والعاقلة المفكرة. وبذلك تم وحدة المركب الإنساني.

«ولقد بنى أرسطو تعريفه للنفس على إحدى نظرياته المعروفة في الطبيعة، ونعنى بها نظريته الخاصة بالترقية بين المادة والصورة. وقد ضرب لنا أرسطو لذلك مثلاً فقال : إن الرخام يعدّ مادة للتمثال، والخشب مادة للمقعد. فإنه من الممكن أن يصبح الرخام تمثالاً، كما يمكن أن يصير شيئاً آخر. كذلك الخشب، فإنه قد ينقلب مقعداً أو

مائدة. ولما كانت المادة أمراً نسيئاً بالمعنى السابق لم يكن بدُّ حيثُذ من وجود عنصر آخر يحددها بعض الشيء، فيجعلها كائناً له صفاته الخاصة. وهذا العنصر هو ما يطلق عليه أرسطو اسم الصورة. فالصورة لديه إذن هي التي تخلع على المائدة كياناً خاصاً، أى هي التي تجعلها ذاتاً محددة الأوضاع متميزة عن غيرها. ومن ثم فإذا عدنا إلى مثال التمثال وجدنا أن هذا الأخير لم يصبح شيئاً محدداً ثابتاً قائماً بذاته إلا لهذا السبب، وهو أنه يتألف من مادة وصورة. أما المادة فهي الحجر أو الرخام. وأما الصورة فهي الرسم أو الشكل الذى فكر فيه الصانع ثم خلعه على قطعة الرخام أو الحجر حتى أضحت ذات وجود خاص بها. وحيثُذ فلا ريب البتة فى أن الصورة هنا كمال للمادة. ويتبين لنا ذلك من المثال السابق. فإن هناك فرقاً فى الوجود بين قطعة الرخام قبل نحتها وبعده؛ إذ كانت غفلاً فأصبحت معبرة. ومن البديهي أنها تعبر فى هذه الحال الأخيرة عن وجود أسمى وأرق منه فى الحال الأولى. وهذا هو معنى الكمال هنا^(١).



أما فيثاغورس^(٢) فيقول إن النفس جوهر مادي لطيف هبط من

(١) عن كتاب «فى النفس والعقل» للدكتور محمود قاسم ص ٦٥ و ٦٦.

(٢) فيثاغورس: قيل إنه ولد فى الجبل السادس قبل المسيح ولم يعرف

بالدقيق سنة ولادته التى كانت فى جزيرة «ساموس» بالقرب من شاطئ أفسس على بحر إيجه. ويقال أنه ولد حوالى عام ٥٨٢ وتوفى عام ٥٠٧ ق.م.

الأجرام السماوية. وأن هذه الجواهر المادية الروحانية في آن واحد تطرقت إلى الأجسام فأحيיתהا.

وتقول المدرسة الفيثاغورسية إن النفوس أجزاء من الشمس. وتوجد شياطين بين الآلهة والناس، وهي التي تسبب لهؤلاء الأحلام وغيرها من الهواجس.

وإلى جانب ذلك نجد الفيلسوف الإغريق القديم «هرقليطس»^(١) يقول: «إن النفس أو الروح تشبه جمرة موقدة انفصلت من النار الأولى التي هي أصل الكون، ثم دخلت إلى الجسم فأكسبته الحياة.. وما دامت هذه الجمرة موقدة بقى الجسم حيًا سليمًا. وإذا دبَّ إليها الضعف حدث المرض، وإذا نهدت جملة حدث الموت».

كذلك ذهب «ديموقريطس»^(٢) صاحب مذهب الذرة في العصر القديم إلى أن النفس مكونة من مجموعة من ذرات روحية سريعة الحركة كالتي تشاهد في شعاع الشمس المنبثق من كوة إلى داخل غرفة مظلمة. وإنما متى تحللت أجزاؤها حدث المرض، وإذا تفرقت جاء الموت.

(١) هرقليطس: (٥٣٥ - ٤٧٥ ق.م.) ولد في «إفسوس» إحدى مدن

آسيا الصغرى. قيل إنه أول متشائم يسوء الظن بالحوادث فلم يكن يرى إلا باكيًا.

(٢) ديموقريطس: (٦٢٠ - ٤٤٠ ق.م) اشتهر باسم «الطروب» لأنه

ما كان يرى إلا ضاحكًا على تقيض «هرقليطس» المتشائم الباكي.

والرأى عند الرواقين الأولين^(١) أن نفس الإنسان من الله، فهي من النفس الواحدة اللاهوتية. وأن النفس هي التنفس الحار الذى يقوم الجسم ويصوره. وأن النفوس مادية ككل الأشياء. وأن جميع الموجودات الخاصة مركبة كالجواهر من عنصر متفعل عديم الحركة ومن أصل فعال حي. فهذا الأصل يجمع الجزئيات الجهادية ببعضها ويجعلها متماسكة، وهو فى النبات المادة النطقية التى تنمى البذر وتخرجه عضوياً حياً مطابقاً لنوعه. وهو فى الحيوان النفس الحساسة الراغبة وفى الإنسان يصير ذاك الأصل عقلاً عالماً بذاته ومتضمناً أيضاً تلك الخواص الموجودة فى الجهاد والنبات والحيوان ويدعى حينئذ الآنية..

ويكون العقل عارفاً وفاعلاً.

ومادة المعرفة الإحساس حيث تتأثر النفس بالأشياء الخارجية فتنقش فيها صورها وأشكالها. فيتمثلها العقل ويستحضرها فى الخيلة.

(١) المدرسة الرواقية من المدارس التى تذهب إلى أن العقل الإلهى هو المنظم لجميع الموجودات ومسيرها. وغرضها هو سعادة الإنسان فى الحياة الدنيا. والسعادة فى نظر هذه المدرسة، إنما هى فى شئ داخلى أمره يبدنا، ويرجع إلينا وحسبنا، ولا يستطيع أحد كائناً من كان أن يسلبنا إياه: ذلك هو اطمئنان النفس والاستقلال عن الغير. وقام بتأسيس هذه المدرسة «زيتون» (٣٤٠ - ٢٦٣ ق.م) عام ٣٠٠ تقريباً فى رواق بوسيل الذى كانت تحفظ فيه التحف بأثينا. ولذلك أطلق على هذا الفيلسوف وعلى تابعيه «الرواقيون».

غير أن بعض تلك الصور تنطبع معها حقيقة ذواتها وتدعى الأشكال المفهومة. وتقاس حقيقتها بقوتها أو بمفعولها. والعقل يستخلص من جملة أشكال مفهومة رأيا عامًا يستبصر به المستقبل ثم تنشأ المعرفة من ترتيب الآراء العامة.

فبينما يقول أرسطو بثلاثة قوى: إحساسية، وفكرية، وإرادية. ويلهب الرواقيون إلى القول بأصل واحد في الإنسان وهو العقل مصدر الفعل والإدراك والحياة. ومع أن مظاهره متعددة ومختلفة فهو يجهت دائمًا في إرجاع تلك الظواهر إلى طبيعة واحدة.

رأى أفلاطون في النفس:

أما رأى أفلاطون^(١) في النفس، فيتلخص في أنه يعتقد أنها

(١) أفلاطون: (٤٢٧ - ٣٤٧ ق.م) من أشهر فلاسفة اليونان الذين تتلمذوا على سقراط. وهو من أسرة ثرية إذ أن أباه «أريستون» من نسل «قندروس» آخر ملوك أثينا القدماء. وكانت أمه «بيريسكون» من نسل «صولون الحكيم». وكان يطلق عليه أفلاطون الإلهي، ذلك لأن الروحانية تحتل من فلسفته المركز الرئيسي. ونظريته في «المثل» وعلى رأسها «مثال الخير» مشهورة. وهي تقول إن النفوس المحالة في الأبدان وجدت قبل وجود هذه الأبدان في عالم سماوي اسمه «عالم المثل» أو «عالم الحقيقة»، وكانت هناك تدرك للعاني الكلية التي لا علاقة لها بالمادة. ثم أمبطلت إلى العالم الأرضي وحلت في أبدانها لكي تدرك الجزئيات المحسوسة في عالم المادة بواسطة قوى البدن الحسية.

جوهر روحى مستقل عن الجسم. وأن الجسم ليس سوى أداة تستخدمها النفس أو الروح، كما كان يقول سقراط. وإذن فأفلاطون يبدأ حيث انتهى أستاذه سقراط. وهو يفسر لنا الصلة بين النفس والجسم بالصلة بين الرّبان والسفينة. فالرّبان مستقل بذاته وليست السفينة جزءاً من حقيقته. وهو يقوم بتدبيرها وتسييرها وحراستها وسط العواصف والأنواء. كذلك الأمر بالنسبة إلى النفس التى تحلّ في البدن وتدبره، وتعنى بأمره وتوجيهه الوجهة السليمة. أما إذا استعصى عليها أمر فإنها تفرق معه. ؟

والى جانب ذلك يقرر لنا أفلاطون أن النفس وسط بين عالين : عالم علوى، وعالم سفلى. أى عالم المثل، وعالم الحس؛ ولذا فإنها تجمع بين خصائص هذين العالمين من حيث إنها كانت واحدة في العالم الأوّل، فإذا هبطت إلى الأرض مسخت وشوهت، وانقسمت إلى عدة أقسام.

وفى المقالة الخامسة من كتاب «النواميس» يعرف أفلاطون النفس بأنها قوّة تتحرك بذاتها، وتحرك المادة. فيقول من ناحية : إن ما يتحرك بذاته فهو خالد، من حيث إنه لا يوجد فيه ولا فى غيره. ما يقف حركته؛ ومن ناحية أخرى : إذا كانت النفوس علة الحركات الطبيعية فهى باقية، إذ لو كانت تنتهى لانتهدت الطبيعة أيضاً.

فالنفس لا تموت فهى خالدة كالثل ذاتها..

ويقول أيضاً : « إن عب الحكمة دائم النزوع إلى الوجود، معرضاً عن الأفراد والمظاهر، ساعياً في البحث عن الماهيات العقلية حتى يتصل جوهره العقلي بما في الأشياء من الجواهر المعقولة فيحصل الاتحاد لما بينهما من المشاكلة والمجانسة فتولد من اتصافها المعرفة واليقين. فما العلم في الواقع إلا تذكر النفس حالتها السابقة التي كانت عليها قبل الوجود البشري. وما قد تشاهده في تلك الحياة السابقة أشبه الأشياء بالولادة. والنفس تبرز ما كان فيها كامناً وفي جوهرها باطناً.

وقسم أفلاطون القوى النفسية إلى ثلاث قوى :

الأولى : قوة شريرة منحطة، وهي ما يسمى باسم القوة الشهوية أو البهيمية، التي تصدر عن الإحساسات، والتي يسودها عنصر اللذة والألم بالمعنى الحسي الخالص. وهذه القوة تنشأ في النفس من اتحادها بالجسم، وهي أساس الرأي أي المعرفة التبعية للأشياء الحسية، وأساس المحبة الأرضية التي تربط النفس بالمتاع الدنيوي الظاهري، وهذه القوة مقرها البطن.

والثانية : قوة الكبرياء أو توكيد النفس أو السيطرة أو محاولة السيادة على الآخرين، وهي ما يسمى باسم القوة الغضبية أو السبعية وهذه القوة مقرها القلب.

والثالثة : قوة مرتبة في خدمة قوة عليا، هي أعلى هذه القوى

الثلاث وهى مصدر العلم، وهذه القوة هى القوة العاقلة ومقرها الدماغ.

وهنا يتفق أفلاطون مع سقراط فى مزج الفضيلة بالمعرفة وتوحيدها. بيد أن الفضيلة تكون فى معرفة الخير أى فى التشبه بالله. ولما كان الله هو الوحدة المنظمة والمرتبة لجواهر الأشياء، فالتشبه به هو تنظيم قوى النفس المختلفة وترقيتها إلى ذروة الكمال :

ويقابل كل جزء من أجزاء النفس فضيلة :

فلاعتدال فضيلة النفس الشهوية..

والشجاعة فضيلة النفس الغضبية..

والحكمة فضيلة النفس العاقلة..

« ويرى أفلاطون أن النفس قد قضى عليها أن تهبط إلى العالم الحسى، وعليها أن تتطهر حتى تصعد مرة أخرى إلى عالمه الأول. والصعود إنما يتيسر لها عن طريق المعرفة الحقة. فإذا هى عرفت حقيقتها أخذت تتحرر من البدن وتصعد شيئاً فشيئاً، حتى مشارف العالم الذى هبطت منه. وليس هناك ما يشبه الفلسفة فى هذا الصدد سوى نوع من الوحي، أو الإلهام، أو الحب المثالى، الذى يرفع النفس دفعة واحدة نحو العالم العلوى. ومن هذا يتبين لنا أن أفلاطون متصوف وأنه يجمع بين نوعين من التصوف :

(أ) تصوّف عقلي عن طريق الفلسفة، وهو التصوف الذي نرى صورة منه عند الفارابي، وابن سينا، وابن طفيل، ممن مزجوا التصوف بالفلسفة، وعند الحلاج بصفة خاصة.

(ب) تصوّف روحي خالص يقوم على المنحة وهو منحة إلهية. ^(١).

ولأفلاطون أساطير عديدة، ولكن التي تخصّ النفس هي الأساطير الثلاث الآتية :

١ - أسطورة الكهف، وهي خاصة بالمعرفة، وتبين كيف تكتسب لكي تصل النفس عن طريقها إلى العالم العلوي.

٢ - أسطورة البامفيلي.

٣ - أسطورة العربة.

ونقتصر هنا على ذكر أسطورة البامفيلي فنقلها فيما يلي :

أسطورة البامفيلي: ^(٢)

تبدأ هذه الأسطورة بتذكير سامعيها بأن أفلاطون لن يقصّ عليهم

(١) عن كتاب «دراسات في الفلسفة الإسلامية» للدكتور محمود قاسم ص ١٢ و ١٣.

(٢) عن كتاب «في النفس والعقل» ص ٣٧ - ٤١ عن كتاب

إحدى قصص «الأوديسة» بل قصة رجل شهم هو «إز» بن
أرمينوس، أحد أبناء مدينة «بامفيل». فقد استشهد هذا البطل في
إحدى المواقع. وبعد أن مضى على مقتله عشرة أيام هرع الناس إلى
ميدان الواقعة ليجمعوا جثث القتلى التي بدأ البلى يدب فيها ديبًا
حشيًا. ولكنهم وجدوا جثة «إز» في حالة طيبة فحملوه إلى عشيرته
تمهيدًا للدفن. ولما وضعوه في اليوم الثاني عشر على محفة الإحراق
عادت إليه الحياة، وأخذ يقصّ عليهم ما رآه في العالم الآخر. فقال
إن نفسه لما غادرت بدنه اتخذت طريقها مباشرة نحو العالم الآخر في
صحبة عدد كبير من النفوس الأخرى فأنهى المسير بها جميعًا إلى
مكان توجد فيه فتحتان في الأرض تقابلهما فتحتان أخريان في السماء.
ورأوا جمعًا من القضاة قد اتخذوا لأنفسهم مجلسًا بين هذه الفتحات
لكي يحكموا بين النفوس التي كانت تقبل عليهم من الحياة الدنيا.
فكانوا يأمرّون الصالح منها بالاتجاه نحو الميمنة، ويأمرّون الطالح منها
بالاتجاه نحو اليسرة. أما أصحاب اليمين فكانوا يصعدون صوب السماء،
وقد حملوا على صدورهم ألواحًا دوّنت فيها الأحكام الخاصة بهم.
وأما أصحاب الشمال فكانوا ينحدرون في طريق هابط، وقد كتبت
أفعالهم في صفحات علّقت على ظهورهم. فلما اقترب بدورهم من
القضاة أخبروه أنه سوف يعود من حيث أتى حتى يخبر الناس بما رأى
في هذا العالم الذي يوجد تحت الأرض، وأمرّوه أن يسمع ويلاحظ
ما يدور أمامه في هذا المكان. فرأى نفوسًا يتجه بعضها إثر بعض

نحو إحدى فتحتى الأرض بعد أن علمت مصيرها، بينما كانت الفتحة الأخرى تقذف بنفوس تصعد مجهدة مكفهرة من باطن الأرض وقد علتها غبرة. وكانت تهبط من إحدى فتحتى السماء نفوس راضية طاهرة. وكان يبدو أن كلتا الطائفتين آتية من رحلة بعيدة. ثم ضربت النفوس خيامها فى مكان فسيح كما لو كانت فى عيد حافل. وكان إذا عرفت نفس نفساً أخرى بادلتها التحية. وسألت النفوس الصاعدة من جوف الأرض أخوتها المهابطة من السماء عما رأت فى عالمها، وكذا العكس. وأخذت نفوس أخرى تقصّ مآسيها وتثنّ وتبكى وهى تذكر الآلام التى ذاقتها فى أثناء رحلتها فى جوف الأرض طيلة ألف سنة. أما النفوس الصالحة فكانت تقصّ أخبارها، وتحدث النفوس الأخرى عن ملذات السماء وعن مظاهر الجبال اللانهائى فيها..

وعلم «إرّ البامفيلى» أن النفوس التى ارتسكت بعض الخطايا الجسام كقتل النفس تعاقب عقاباً مفرطاً، وتظل فى العذاب دهوراً طويلة، وأن النفوس الطاهرة تلقى الشواب العظيم جزاءً وفاقاً على ما كسبت من خير فى أثناء حياتها الدنيوية. ثم تذكر قصة رجل مستبد طاغية، فأخذ يبحث عنه ليعلم كيف كان مصيره، فلم يجده، وفجأة رآه يحاول الخروج من فوهة الأرض فى صحبة جماعة من المستبدين والسفاحين والقتلة. وفى تلك اللحظة التى خيل فيها إلى هؤلاء أنهم أوشكوا أن يودعوا العذاب خلف ظهورهم ارتجبت

الأرض، وأوصدت الفتحة في وجوههم، فكان لذلك دوى عظيم وجاءت جماعة من الزبانية يحرون هؤلاء مكبلين بالأغلال التي كانت تنوء بها أعناقهم وأيديهم وأرجلهم.

ثم بدت إلهة المصير وأخذت تنادى النفوس : أيتها النفوس العابرة.. سوف تبدأ حياة جديدة، وسوف تولدن في أجسام فانية. وليس الشيطان هو الذى سوف يقترح لكُنْ، بل أنتن اللاتي تخترن شياطينكن. وإن أول شيطان يخرج بالاقتراع هو أول من يختار الحياة التي سوف يكون قرينًا لها بالضرورة، وإن كل نفس مسئولة عن اختيارها، وليس للآلهة دخل في هذا الاختيار^(١). ثم ألقت الإلهة بعد ذلك نماذج الاقتراع على النفوس، فأخذت كل نفس منها النموذج الذى وقع على مقربة منها، ما عدا «إر» فإنه لم يسمح له بأن يلتقط شيئًا منها. وحيث أنه علمت كل نفس من أى مجموعات الأجسام سوف تختار جسمًا لحياتها الجديدة. فقد كانت هناك مجموعات تحتوى على عدد كبير من الأجسام التي تفوق في جملتها عدد النفوس الموجودة. وليست هذه الأجسام خاصة بالبشر وحدهم، بل تحتوى أيضًا على جميع أنواع الحيوان. وهنا يلعب الحظ دوره. فقد تختار النفس أحد أجسام المستبدين أو الرجال المشهورين أو النساء الجميلات أو بعض

(١) كان الإغريق يعتقدون أن لكل نفس شيطانًا أو قرينًا يصحبها طوال

الحياة.

الأجسام الصالحة. وقد تختار أحد أجسام الحمق أو المغمورين أو الأشرار أو أحد أجسام النساء للمغمورات أو القبيحات أو بعض الأجسام المريضة. وتلك لحظة دقيقة يقرر فيها مصير النفوس. وحينئذ فليس الاختيار مطلقاً. ومع ذلك فليس للنفس التي أساءت الاختيار أن تندب حظها. فقد كان عدد الأجسام التي تضمها كل مجموعة من هذه المجموعات كبيراً جداً إلى حد أن آخر النفوس اختياراً تجد أمامها عدداً كافياً منها. وهناك عامل آخر يحدد هذا الاختيار، فإن لمواقع النجوم تأثيراً كبيراً في توجيه النفوس. ومن ثم يمكن القول بأن هناك نوعاً من القضاء المبرم، وأنه ليس لهذا الاختيار في الحقيقة سوى مظهره. فإن بعض النفوس تجيد الاختيار من أول فرصة تتاح لها. ولكن كتب على بعضها الآخر أن يتعثروا ويشقوا طويلاً فلا يهتدى إلى الاختيار إلا بعد طول عناء. وهذه هي نفوس الطغاة والمجرمين.

وإنما كانت كل نفس مسئولة عن اختيارها لأن الآلهة لم تفرض عليها جسماً معيناً بالذات. ولأنها هي التي اختارت الشيطان أو الجن الذي سوف يقود خطاها في حياتها المقبلة. ومن الطبيعي أن تحاول كل نفس، إذا ما منحت الفرصة أن تختار حياة موفقة حتى لا تتردى من جديد في أخطائها السابقة التي أدت إلى العذاب مدة ألف سنة. وتجدد النفس في ذاكرتها بعض آثار الحياة الماضية فتسترشد بها في اختيارها الجسم الجديد.

ولكن يجب التفرقة بين نوعين من النفوس. فهناك نفوس

استطاعت أن تتطهر من أدرانها، وهى النفوس السعيدة التى تصعد صوب السماء وتنطلق إلى العالم العقلى لكى تذوق فيه النعيم جزاء على ما كسبت من خير. وتلك النفوس هى نفوس الفلاسفة التى إذا استطاعت أن تحسن الاختيار ثلاث مرات متتالية مرة فى كل ألف سنة، فإنها تبتعد عن هذا العالم الحسى. أما النفوس الأخرى فإنها إذا انتهت من حياتها الأولى، فإنها تلقى حسابها، فيذهب بعضها إلى باطن الأرض لكى تكفر بالعذاب عن قنوبها، ويذهب بعضها الآخر إلى مكان خاص فى السماء، وتحيا هناك حياة هائلة. فإذا مضت ألف سنة أخرى فإنها تختار جميعها، سواء تلك التى كانت فى الأرض، أم فى السماء، حياتها الثانية.

تعقيب على الأسطورة :

ونحن نرى أن هذه ليست أسطورة، وإنما هى مشهد من مشاهد القيامة يدركه كل إنسان صفت نفسه، وسمعت سريره، وارتقت روحه. وفى ذلك يقول الرسول الكريم : «لولا أن الشياطين تحوم حول قلوب بنى آدم لشاهدوا الملكوت». فأفلاطون عندنا ممن شاهدوا الملكوت لصفاء نفوسهم. ودليلنا هذه الصلة الواضحة مع آيات القرآن عن الحساب الأخرى للناس حيث يأخذ الناجون منهم كتبهم بإيمانهم :

﴿فَأَمَّا مَنْ أَوْقَ كِتَابَهُ بِيَمِينِهِ فَيَقُولُ هَؤُلَاءِ أَقْرَأُوا كِتَابِهِ﴾.

(الحاقة ١٩ : ٦٩).

﴿فَأَمَّا مَنْ أَوَّكَىٰ كِتَابَهُ يَمِينَهُ، فَسَوْفَ يَحْسِبُ حِسَابًا يَسِيرًا﴾.
(الانشقاق ٧، ٨ : ٨٤).

وغيرهم يأخذونها بشمالهم، أو من وراء ظهورهم كما جاء في
الآيات الكريمة :

﴿وَأَمَّا مَنْ أَوَّكَىٰ كِتَابَهُ بِشِمَالِهِ فَيَقُولُ يَالَيْتَنِي لَمْ أُوتَ كِتَابِيهِ﴾
(الحاقة ٢٥ : ٦٩).

﴿وَأَمَّا مَنْ أَوَّكَىٰ كِتَابَهُ وَرَاءَ ظَهْرِهِ، فَسَوْفَ يَدْعُو ثُبُورًا﴾.
(الانشقاق ١٠، ١١ : ٨٤)

وهناك أيضًا من مشاهد القيامة ما جاء في «فصوص الحكم»
للشيخ الأكبر محيى الدين بن عربي عما أظهره خالد بن سنان
وأخبر به بعد موته من أحوال الآخرة في البرزخ. وفي هذا يقول
ابن عربي: (١)

«... وأما حكمة خالد بن سنان فإنه أظهر بدعواه النبوة،
البرزخية. فإنه ما ادعى الإخبار بما هنالك إلا بعد الموت. فأمر أن
ينشأ عليه ويسأل فيخبر. أن الحكم في البرزخ على صورة الحياة
الدنيا، فيعلم بذلك صدق الرسل كلهم فيما أخبروا به في حياتهم
الدنيا. فكان غرض خالد إيمان العالم كله بما جاءت به الرسل

(١) عن كتاب «فصوص الحكم» للشيخ محيى الدين بن عربي، جزء أول
ص ٢١٣ طبعة دار الكتاب العربى بيروت.

ليكون رحمة للجميع. فإنه تشرف بقرب نبوته من نبوة محمد صلى الله عليه وسلم، وعلم أن الله أرسله رحمة للعالمين. ولم يكن خالدا برسول، فأراد أن يحصل من هذه الرحمة في الرسالة المحمدية على حظ وافر. ولم يؤمر بالتبليغ، فأراد أن يحظى بذلك في البرزخ ليكون أقوى في العلم في حق الخلق. فأضاعه قومه... إلى آخر فصل الحكمة الصمدية التي شرحها الدكتور «أبو العلا عفيفي» بقوله^(١):

«خالد بن سنان.. هو خالد بن سنان بن غيث العبسي من أهل زمن الفترة بين عيسى ومحمد عليها السلام، أو من عاش قبل زمن عيسى على بعض الأقوال. والمعروف عنه أنه كان يقول بالتوحيد قبل البعثة المحمدية، ناهجاً منهج الملة الحنفية. وقد عدّه كثير من المسلمين، ومنهم ابن عربي، من الأنبياء، استناداً فيما يظهر على ما يروى من أن ابنته أو إحدى بنات ذريته جاءت إلى الرسول فقال لها: «مرحباً يا بنت نبي أضاعه قومه». ويقال إنها لما أتت إلى النبي سمعته يقرأ ﴿قل هو الله أحد﴾ فقالت قد كان أبي يقرأ هذا.

ويظهر أن سبب شهرة خالد بين العرب ما حكوا من أن ناراً عظيمة ظهرت في بلاد عبس في الجاهلية تعرف بنار الحرتين وهي التي قال فيها الشاعر:

(١) عن كتاب «فصوص الحكم» الجزء الثاني ص ٣١٧.

ونار الحرتين لها زفير يصم لهوله الرجل السميع

وكانت تظهر ساطعة بالليل، فإذا كان النهار ارتفع منها دخان عظيم، وربما بدر منها عنق فاحرق من مرّ بها. ففزع العبسيون إلى خالد بن سنان، وكانوا يقصلونه في الملمات فأخذها. قالوا: إنه أخذ من كل بطن من بني عبس رجلاً، وخرج بهم نحو النار ومعه درّة حتى انتهى إلى طرفها، وخرج منها عنق كأنه عنق بعير، فجعل يضرب العنق بذرّته ويقول: بدا بدا. حتى رجع، وجعل يتبعه والقوم يتبعونه كأنه ثعبان ينحك في حجارة الحرّة، حتى انتهى إلى غار فانساب فيه فدخل خالد خلفه، فقال ابن عم له يقال له عروة ابن شبة: «لا أرى خالداً يخرج إليكم». ولكنه خرج سالماً ويداه على رأسه من الألم الذي أصابه من صياح القوم به. فقال لهم: «ضيعتموني وأضعتم قولي وعهدي»؛ لأنه كان عاهدكم ألا يصيحبوا به وهو في المغارة. ثم أخبرهم بموته وأمرهم أن يقبروه ويرقبوه أربعين يوماً. فإذا أتى قطع من الغنم يقدمه حمار أتر وحاذى قبره ووقف، نبشوا عليه قبره، فإنه يقوم ويخبرهم بجلية الأمر بعد الموت عن شهود ورؤية، فيحصل للخلق كلهم عين اليقين بما أخبرت به الرسل. فلما مات وحدث ما أخبرهم به من قلوب قطع الغنم، همّ بمؤمنو قومه وأولاده أن ينبشوا عليه، فأبى أكابرهم وقالوا يكون ذلك عاراً علينا عند العرب، فيقال فينا أولاد للنبوش، فحملتهم الحمية الجاهلية على

ذلك، فضيعوا وصيته وأضاعوه^(١).

هذا ما نعرفه عن قصة خالد بن سنان نبي العرب قبل الإسلام، وقد ذكره ابن عربى فى هذا النصّ ممثلاً للنبوة البرزخية. وهى الإخبار بأحوال الآخرة فى البرزخ. وقد كان هذا قصد خالد عندما سأل أهله أن ينشوا عليه قبره ليخرج إليهم، فيخبرهم أن أمر الآخرة إنما هو على نحو ما وصف الأنبياء لأقوامهم، وبذلك يصدق دعوى الأنبياء جميعاً. ولكنه ضيَّعه قومه لأنهم لم ينشوا قبره كما طلب ولم يبلغوه مراده.



أما ما كان يعتقد الإغريق من أن لكل نفس شيطاناً أو قريناً يصحبها طول الحياة، فهو معنى يثبت الإسلام فرسول الله يقول : «كل ابن آدم له قرين أو شيطان. قالوا : حتى أنت يا رسول الله ؟ قال : حتى أنا إلا أن الله أعاننى عليه فأسلم، فلا يأمرنى إلا بخير» وفى ذلك وردت الآيات الكريمة :

﴿وجاءت كل نفس معها سائق وشهيد﴾.

(سورة ق ٢١ : ٥٠)

(١) راجع شرح القاشان على الفصوص ص ٤٢٦. قارن «بلوغ الأرب» للألوسى ج ١ ص ١٧٦ وج ٢ ص ١٦٤ وما بعدها.

﴿قال قرينه ربنا ما أطغيته ولكن كان في ضلال بعيد﴾.

(سورة ق ٢٧ : ٥٠)

﴿ومن يعش عن ذكر الرحمن نقيض له شيطاناً فهو له قرين﴾.

(سورة الزخرف ٣٦ : ٤٣)

كما أننا نستخلص من هذه الأسطورة أيضاً كثيراً مما نصت عليه الشرائع السماوية، ونُعت الأنبياء لسوق الناس إليها ترغيباً وترهيباً، مبشرين ومنذرين. فالله ما خلق الدنيا، وهى دار فناء، إلا لتكون معبراً للحياة الباقية الخالدة، أى دار الخلود. والناس فى امتحان واختبار، يحصدون للأجلة، حاصد وردٍ وحاصد عوسج. ومن يزرع يحصد. أما الحياة الأخرى فهى حياة تتحقق فيها عدالة رب الأرضين والسماوات، لا غبن ولا ظلم، ولا تحيز ولا محاباة، ولا مراعاة لحاطر أو جاه الكل سواسية أمام عدل الإله. لا فضل لأبيض على أسود، ولا لعرب على عجمى إلا بالتقوى : ﴿إن أكرمكم عند الله أتقاكم﴾^(١).. حياة يحصد فيها الإنسان ما زرعه فى دنياه من خير أو من شر.. ﴿فمن يعمل مثقال ذرة خيراً يره، ومن يعمل مثقال ذرة شراً يره﴾^(٢).. فهناك يوم ﴿يوماً لا يحزى والد عن ولده ولا مولود

(١) سورة الحجرات ١٣ : ٤٩.

(٢) سورة الزلزلة الآيتان ٧ و ٨ : ٩٩.

هو جاز عن والده شيئاً إن وعد الله حق فلا تغرنكم الحياة الدنيا ولا يغرنكم بالله الغرور»^(١)...

وتؤكد أسطورة «البامفيلي» ما ذكره سيدنا علي رضي الله عنه في بعض خطبه: إنما خلقتم للأبد من دار إلى دار، تتقلون من الاصلاب إلى الأرحام، ومن الأرحام إلى الدنيا، ومن الدنيا إلى البرزخ، ومن البرزخ إلى الجنة أو النار. ثم تلا قوله عز وجل: ﴿منها خلقناكم، وفيها نعيدكم، ومنها نخرجكم تارة أخرى﴾^(٢)...

كما أنها تؤكد ما ذهب إليه أهل الحق من أن النفوس مختلفة بحسب جواهرها: فمنها نفوس علوانية نورانية لها شعور بعالم الأرواح، فتستفيد بالفيض من عالم الأرواح أموراً عجيبة، ومنها نفوس كثيفة كدرة مشغوفة بالجسائية، لاحظ لها وتارة بالنفث في الروح»^(٣).

وقد يكون هذا قريباً من المعنى الذي جاء في الآية الكريمة التي تنصّ على مشهد من مشاهد الحساب في الآخرة وهي:

﴿وعلى الأعراف»^(٤) رجال يعرفون كلا بسيماهم ونادوا أصحاب

(١) سورة لقمان آية ٣٣ : ٣١.

(٢) سورة طه آية ٥٥ : ٢٠.

(٣) عن كتاب «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات» للقزويني ص ٢٢٤.

(٤) الأعراف: السور المضروب الذي يفصل بين أصحاب الجنة وأصحاب

النار.

الجنة أن سلام عليكم لم يدخلوها وهم يطمعون. وإذا صرفت أبصارهم تلقاء أصحاب النار قالوا ربنا لا تجعلنا مع القوم الظالمين. ونادى أصحاب الأعراف رجالاً يعرفونهم بسيماهم قالوا: ما أغنى عنكم جمعكم وما كنتم تستكبرون^(١)،^(٢).

وحياة الإنسان لا تنتهى بموتة، وليست الوفاة نهاية القصة، فهى لا تعدو أن تكون مجرد تغيير من حالة إلى أخرى، أو من صورة إلى غيرها، أو نقلة من هذه الدار إلى الدار الخالدة. فالنفس خالدة لا تموت، وهى التى تلقى الحساب والجزاء، وتنال ما يقضى به على الإنسان من نعيم أو عذاب فى الدار الآخرة. فيقول سبحانه وتعالى: ﴿اقرأ كتابك كفى بنفسك اليوم عليك حسيباً﴾^(٣).. ويقول عز وجل: ﴿أَنْ تَقُولَ نَفْسٌ يَا حَسْرَتَى عَلَى مَا فَرَّطْتُ فِي جَنْبِ اللَّهِ وَإِنْ كُنْتُ لَمِنَ السَّآخِرِينَ. أَوْ تَقُولَ لَوْ أَنَّ اللَّهَ هَدَانِي لَكُنْتُ مِنَ الْمُتَّقِينَ﴾^(٤).. إلى غير ذلك من الآيات البينات التى تؤكد تماماً حقيقة

(١) التفسير للمأثور هو أن «أصحاب الأعراف» هم فاعل الجملة التى جاءت فى آخر الآية ٤٦: ﴿لم يدخلوها﴾ وفى الآية ٤٧ من السورة نفسها. ووفقاً لذلك يكون مقام هؤلاء إلى حين على كل حال، لا فى الجنة ولا فى النار، وإنما هم فى مقام أو حال وسط. ونتيجة لهذا التفسير جعل للأعراف معنى البرزخ.

«دائرة المعارف الإسلامية ص ٥٤٥»

(٢) سورة الأعراف الآيات ٤٦ و ٤٧ و ٤٨ : ٧.

(٣) سورة الإسراء آية ١٤ : ١٧.

(٤) سورة الزمر الآيتان ٥٦ و ٥٧ : ٣٩.

بعض ما جاء في أسطورة «البامفيلي» والله يقول الحق وهو يهدي السبيل.

النفس عند الهرامسة :

منذ أواخر القرن الرابع الميلادي كانت المؤلفات الهرمسية تنسب إلى هرمس^(١)، الإله المصري للحكمة والفنون. وكانت في رأى مؤلفي ذلك الوقت حاوية للاهوت المصري والفلسفة المصرية ترجمت من اللغة المصرية إلى اللغة اليونانية بفضل كهنة مصريين تعلموا اليونانية. والحقيقة أنه ليس هناك بالإطلاق ما يدل على وجود تأليف باللغة المصرية القديمة نسب في عهد الفراعنة إلى الإله هرمس هذا، بل ليس هناك ما يدل على أن المؤلفات الهرمسية التي في أيدينا كانت موجودة في العصر البطلمي إلا إذا استثنينا بعض أجزائها الخاصة بالتنجيم والكيمياء. أما الأجزاء التي تعنينا والتي تهتم قبل كل شيء بالمسائل الفلسفية والإلهية، فلا يمكن إرجاعها إلى ما قبل القرن

(١) هرمس : كان حكيماً إغريقياً إله اليونانيون وسموه HERMES ولقبوه بهرمس المثلث الحكمة Trismegiste. ونسبت إليه بعض المؤلفات الفلسفية. وعرفه العرب ثم جاء منهم من قال إن سيدنا «إدريس» هو «هرميس» الإله اليوناني الإغريق الذي ألهة أيضاً قدماء المصريين (راجع النص الرابع من «فصوص الحكيم» لابن عربي) ويقال إن هرمس هذا أسطورة عن حكم مصري قديم ضاعت مؤلفاته.

الميلادى الثانى^(١).

وفى عام ١٩٢٩ أصدر العالم الإنجليزى سكوت Scott أول ضبعة محققة لنصّ الكتب الهرمسية^(٢). ثم جاء العلامة فستوجير فى عام ١٩٤٦، فبدأ بإصدار طبعة جديدة لجميع المؤلفات المنسوبة إلى هرمس مع بعض تنقيحات هامة، وترجمة فرنسية لها^(٣).

وإن نظرنا بوجه عام إلى النصوص الهرمسية وجدنا أنها مجموعات لما يسمى باليونانية Logos : والترجمة الحرفية هذه الكلمة هى «قول» أو «قول العقل». فالمؤلفات الهرمسية هى إذن مجموعة «أقوال» أو بعبارة أصح مجموعة لمجموعات «أقوال». وتمتاز هذه المجموعات بأن كلاً منها يجمع عدّة «أقوال» حول موضوع معين، يكون إما مرتبطاً بعلم النجوم أو بعلم الكيمياء، هذا فيما يتعلق بأقدم «الأقوال» زمنياً وأما بالفلسفة والدين فيما يتعلق بأحدثها. وهذه الأقوال الأخيرة هى التى تعيننا هنا.

وإذا قارنا هذه «الأقوال» بما نعرفه من المؤلفات الفلسفية فى

(١) راجع «تمهيد لتاريخ مدرسة الإسكندرية وفلسفتها» للدكتور نجيب بلدى

ص ٨٩ - وراجع أيضاً: Festugiere: Révelation d'Hermès Trismégiste

(Paris 1943) I. 74-81.

Hermetica I. II (Oxpard 1924-1936) (٢)

Hermès Trismégiste I-IV (Bude-Paris 1945-1954). (٣)

العصر اليوناني القديم، وجدنا أنها تشابه هذه في بعض الأحيان،
وأنها تختلف عنها في أغلب الأحيان. فالقول الهرمسي، ليس محاوراً
كمحاورات أفلاطون. وإن كان كثيراً ما يبدأ بنقاش أو حوار صغير،
فعامل الجدل العقلي غائب فيه. وليس «القول» مع ذلك «درساً»
بالمعنى الأرسطي، كالدروس التي عملت منها كتب أرسطو المعروفة.
لقد كان «القول» الهرمسي يفترض في السامع تهيؤاً للإصغاء والتأمل
الروحي، واستعداداً للعمل بما يرشده إليه العلم^(١).

إذن فقد كان «القول» الهرمسي قريباً من «أحاديث» أفلوطين،
كما سجلها فورفيربوس في «التساقيات». ففي «التساقيات» يبدأ
أفلوطين إما بنقاش صغير، أو تعليق على قول أرسطو أو أفلاطون،
ثم يعمل تدريجياً على توجيه السامعين إلى الحقائق العليا التي يقوم
عليها الوجود. كذلك يفعل الهرمسي. غير أن هناك farkاً واضحاً:
فبينما كان أفلوطين يعتمد على رياضة عقلية، توجهه هو وتلامذته إلى
معرفة عقلية لتلك الحقائق، فالمهراسة يعتمدون على تهيئة روحية،
وإرشاد روحي ينتهي عند التلاميذ ومعلمهم بصلاة الشكر^(٢).

وقد قام العلامة الألماني ولهم بوسيت بأبحاث هامة جداً عن
المدارس التي قامت في نهاية العصر الهيلنستي بين الإسكندرية وروما،

(١) كتاب «تمهيد لتاريخ مدرسة الإسكندرية وقلسفتها» ص ٩٦/٩٥.

(٢) نفس المرجع ص ٩٦.

وعرض فيها إلى المؤلفات الهرمسية، وانتهى إلى أن جميع هذه المؤلفات هي آثار لكتب كاملة، كانت التعبير النهائي عن تعليم كان بإرادة أصحابه خفيًا، «باطنيًا»^(١).

والنظرية الهرمسية للنفس، ليست جديدة في مادتها وفحواها على الفلسفة اليونانية بوجه عام، وعلى الفلسفة الأفلاطونية بوجه خاص، بل إن هذه النظرية أفلاطونية في فحواها، وإذا عملنا على مقارنتها بالتعاليم والمؤلفات الممثلة للأفلاطونية في عصر الهرماسة أنفسهم^(٢). وقد درس فستوجير مسألة النفس هذه فيما تبقى لنا من مؤلفات الأفلاطونيين المعاصرين للهرماسة، والسابقين لهم مباشرة ودرسها عند اللاحقين للهرماسة.

وأوضح فستوجير معالم تلك الأفلاطونية التي دخلت في تعاليم الهرماسة وتغلغلت في علاجهم لمسألة النفس. وبين الاتفاق الكامل بين التعاليم الهرمسية والمؤلفات السابقة، فيما يتعلق بعرض المسائل وترتيبها وحلولها الرئيسية، وأن الاختلافات الرئيسية بينها راجعة إلى الجو الروحي الذي درست فيه المسائل، وإلى أغراض هذه الدراسة وأسلوبها وتنحصر تلك الاختلافات في أمرين رئيسيين: أحدهما، أن الإجابات الهرمسية على المسائل المتعلقة بالنفس، ليست موضع نقاش

(١) نفس المرجع ص ٩٧.

(٢) نفس المرجع ص ٩٩.

ثم اقتناع عقلى، بل هى حقائق تقرر وتقبل عن إيمان وثيق. والثانى أنها لا تتخذ صيغة الاستدلال والبرهان، بل لغة الأسطورة وصيغة الاعتقاد الدينى^(١). بين جميع هذه المؤلفات الأفلاطونية والمؤلفات الهرمسية، اتفاق فى تقسيم المسائل الرئيسية المتعلقة بالنفس، وفى ترتيب تلك المسائل وهى أربع : طبيعة النفس وأصلها، حلول النفس فى الجسم، مصير النفس فى حياتها البدنية، عودة النفس إلى أصلها واتحادها بالإله^(٢).

ويبدو الموقف الهرمسي بكل قوته فى النصوص التى نقلناها عن هرمس الحكيم نفسه من كتابه النادر «زجر النفس»^(٣) نثبتها فيما يلى وفى اعتقادنا أنها تبين رأيه فى النفس بكل وضوح :

«... ولقد برزت النفس من أصل هى فرع. وهذا الفرع وإن جرى إلى غاية فى البعد عن أصله، فإن بينه وبين أصله وصلة

(١) نفس المرجع ص ٩٩ عن : Festugiere: Révélation III 19-26.

(٢) نفس المرجع ص ١٠٠.

(٣) كتاب منسوب إلى هرمس عن المشرق أوتو برتنهور بتحقيقه وطبعه ونشره فى مدينة بون سنة ١٨٧٣ مع ترجمته اللاتينية، بعد أن قابله على سبع نسخ منها : نسخة رومية وجدت فى مكتبة الفاتيكان أحضرها السمعاني من الشرق فيما أحضره. ونسخة مكتوبة بالخط الكوفي محفوظة فى لبيك بالماتيا. ونسخة فى مكتبة الأكاديمية فى بون بسويسرا مكتوبة بالسرپاقية. ونسخة ليون نسخت فى القسطنطينية سنة ١٦٥٤ ينسب فيها الكتاب لأفلاطون. ونسخة ببغداد، وأخرى بصور.

ورباطاً. وبهذه الصلة والرابطة يستمد كل فرع من أصله. كالشجرة المثمرة وإن بعدت عن أصلها المبدى لها، فإن بينه وبينها اتصالاً ذاتياً به يكون استمدادها منه. ولو علمت ذلك الاتصال بأن يقطع بينها قاطع مما هو سواها، لحال بين الأصل والفرع وأوجب قطع المادة عن الفرع ففسد في الحال وتلف. والنفس لا بد راجعة إلى مبدئها الذي هو أصلها ونبيعها ذلك أن كل جوهر إنما شرفه وعزّه أن يرجع إلى عنصره فيكون في أصله ومحلّه. ^(١).

«إذا كان الجسد بالنفس يحيا، وبها يبصر ويسمع ويشم ويذوق ويلمس، فقد وجب ضرورة الإقرار بأن الجسد آلة النفس ومن القبيح أن تكون الآلة تدبّر الصانع وتستعبده. فإنه هو الصانع المدبر لا الآلة؛ لأن الجاهل إذا اتخذ آلة اشتغل بزيئها وتجميلها وترفيها عن استعمالها والاكتساب بها، ثم يحصل على عبادته لها، فحيث ينقلب الحق باطلاً ويصير العدل جوراً، والحسن الجميل قبحاً سمجاً؛ إذ يصير الحى البصير السميع العاقل الشريف عبداً للमित الأعمى الجاهل الأصم الخسيس» ^(٢).

«إن جوهر النفس جوهر عالى الشأن، رفيع الشرف، لمناسبتها كل العوالم وحلولها بكل محل. وإنما تنسب في بعض الأحيان إلى عالم

(١) ص ٢٠.

(٢) ص ٦٤/٦٥.

الطبيعة فتكون إنسانية مشاهدة المحسوسات، مشافهة المآكل والمشارب وجميع معاني الطبيعة. وتارة تنسب إلى عالمها الخاص بها فتكون نفساً حية حساسة مستعملة الحركة ذات بحث وتأمل واختيار وإرادة، فهذه المعاني هي معاني النفس وهي الحياة المنبثة في جميع ما احتوى عليه ملكوت النفس. وتارة تنسب إلى عالم العقل فتكون منتزعة الصور عن الهيولى، مدركة للبسائط الأولى مصورة، متصورة مميزة عاقلة لجميع المعاني المفردة البسيطة. وتارة تنسب إلى عالم اللاهوت، فتكون بالغة الخير والجلود، آمرة بها خلواً من الشر والجلود، ناهية عنها. حكيمة الأفعال متقنة الأعمال. ومن أوضح الدلائل على أن النفس تناسب العلّة الأولى، ما هو موجود في خلقها من أنها تسمو إلى الإحاطة بجميع الأشياء التي يحتوى عليها الملكوت الأعظم. فإنها لن تلقى مستقرة راضية كل الرضا دون أن تبلغ العالم العقلي بجميع ما فيه. فحينئذ تلغى النفس غير طالبة شيئاً، مستقرة راضية كل الرضا. ومن استعمل الإقدار في ذاته توجهت إليه حقيقة ذلك^(١).

٢ - وماذا كان رأى أفلوطين المصرى

يعتبر أفلوطين المصرى (٢٠٥ - ٢٧٠ م) هو المؤسس الحقيقي لمدرسة الأفلاطونية الحديثة. ولد في «ليقوبوليس» بالوجه القبلى بمصر

(١) ص ٧٠/٧١.

(أسيوط) في بدء الجيل الثالث سنة ٢٠٥ م. سافر إلى الإسكندرية وهو في الثانية والعشرين من عمره حيث التقى بأستاذه «أمونيوس» الملقب بـ «سباكاس» أي الخيال - فقد كان يشتغل حملاً قبل أن يشتغل بالفلسفة - سنة ٢٣٣ م. وبدأ يتلقى عليه العلم بعد أن استمع إليه وأعجب بتعاليمه وقال: «هذا هو الرجل الذي أبحث عنه»، ولزم مجلسه أحد عشر عاماً ثم سافر إلى بلاد فارس والهند ليقف على المذاهب الشرقية، ثم رحل في الأربعين من عمره إلى روما حيث استقر بها وأسس مدرسته وعلم فيها زهاء الخمسة وعشرين سنة حتى مات سنة ٢٧٠ م.

ولقد اشتهر أفلوطين بتزعمته الروحية العميقة، ولم يعرف العرب عنه كثيراً وإنما كانوا يطلقون عليه اسم «الشيخ اليوناني». وعن ذكره من المؤرخين العرب بهذا الاسم الوصفى أبو سليمان السجستاني، والشهرستاني، ومسكويه، والقفطى. وكانوا يطلقون على مذهبه «مذهب الإسكندرانيين».

وقد تابع الفلاسفة الإسلاميون منهج الأفلاطونية الحديثة، منهج التوفيق والتنسيق. والفلسفة الإسلامية، في الحقيقة، ليست إلا فلسفة أفلوطينية إسلامية. وقد أثرت الأفلاطونية الحديثة في عدة طوائف إسلامية.^(١)

(١) عن كتاب «نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام» للدكتور علي سلمى النشار

وقد ألف كتبًا كثيرة تحتوي على أربع وخمسين رسالة جمعها تلميذه «درفوريوس» الصوري، ووزعها على ستة مجلدات في كل مجلد تسع رسائل فسميت بالتاسوعات Enneads نسبة إلى العدد تسعة.

وفي هذه الرسائل عرض أفلوطين مذهبه «الأفلاطونية الحديثة» ويحتل الخير الأوحدة قمته، وعلى طريق الفيض تنبثق عنه الموجودات في سلسلة متدرجة حتى العالم المحسوس الذي عده خداعًا وشرًا. والهدف الأسمى للنفس هو الوحدة مع الخير الإلهي.

أما حياته الشخصية فبنيت على الزهد والتقشف لتطهر الروح من أدران الجسد. فلم يكن ينعم بالنوم إلا بقدر ما تضطره إليه الحاجة اضطرارًا، ولم يبيع لنفسه من الطعام إلا ما يقيم أوده، وقد حرّم على نفسه أكل اللحوم. وكان يصوم يومًا بعد يوم.

ويكاد كل مثقف أن يعرف عن أفلوطين الشيء الكثير. وكثير من الذين يعرفونه ويناقشون آراءه ويتحمسون لأفكاره يرددون بعض كلماته المعروفة: الواحد، الفيض أو الإشعاع، الذي تصدر به الموجودات الكثيرة من الموجود الواحد الأول، التدرج الذي يهبط من العقل إلى النفس إلى المادة، المادة أصل الشر، الفناء والسوجد... إلخ. كما يكاد كل من له إلمام بالفلسفة أن يعرف أن أفلوطين قد علم أن مصير النفس التي سقطت عن الواحد هو أن تعود مرة أخرى إلى الأصل الأول الذي نبعت منه، وتتحد معه في لحظات نادرة من

حياتها بما يشبه الوجد والإلحجاب. الأمر الذى وفق إليه أفلوطين أربع مرات فى حياته، على نحو ما يروى عنه تلميذه ومؤرخ حياته^(١). لقد كان أفلوطين متصوفاً، بل كان منغمراً انغماراً كلياً فى تأمل الله حتى لقد فقد شعوره بكل شىء. وبذلك بلغ أقصى درجات سعادة النفس، تلك السعادة التى نتبينها من قوله : « إن النفس وقد ظهرت على هذا النحو، تصبح كلها فكراً وعقلاً، قد تخلّصت كلها من الجسد، وتغدو كيئناً عقلياً، وتكون تماماً من ذلك الصنف الإلهى الذى يفيض منه ينبوع الجمال بل عنصر الجمال بأكمله^(٢). وهذه هى الطريقة التى يخبر بها أفلوطين عن الخبرة التى لا سبيل إلى النطق بها : « لقد حدث مرات كثيرة، أنى رفعت من البدن إلى نفسى، وأصبحت خارجياً بالنسبة لكل الأشياء الأخرى ومتركزاً فى ذاتى، وناظراً إلى جمال رائع.. عند ذلك كنت أكثر تحقّقاً منى فى أى وقت آخر بالاتصال بأعلى الدرجات، قائماً بأنبل حياة ومحصلأ حالة الاتحاد بالذات الإلهية^(٣) ».

(١) راجع «مدرسة الحكمة» للدكتور عبد الغفار مكاوى ص ٦٣/٤٦.

(٢) تاسوع ف ١-٦ : ٦ ترجمة ماك كنا (لندن ١٩١٧) ص ٨٥ وأيضاً راجع

«حضارة الإسلام» تأليف جوستاف جرونيوم ترجمة عبدالعزيز جاويد ص ١٧٤.

(٣) تاسوع ٤ - ف ٤ - ف - ١ نفس المرجع - وهذه الفقرة التى يصف

فيها أفلوطين خبرته العليا كانت معروفة للعرب عن طريق كتاب اسمه «إلهيات

أرسطو» نشره ف. ديترس (لينبرج ١٨٨٢) ص ٨ الترجمة (ليزج ١٨٨٣)

ص ٨ - ٩. انظر كتاب «حضارة الإسلام» ص ٤٤٩.

إن أكبر ما يشتهر به أفلوطين، هو «التاسوعات». ولا يذكر مفكر أو فيلسوف اسم أفلوطين، إلا ويقرن به هذه التاسوعات باعتباره صاحبها الأصلي.

والموضوع الرئيسى فى رسائل أفلوطين هو نجاة النفس الإنسانية من سجنها المادى، وانطلاقها من عالم الظواهر الحسية إلى أصلها، وموطنها الذى جاءت منه، أى من عالم الوجود والحقيقة.

لذلك فهو يقسم منهجه إلى قسمين : قسم يعبر به عن الجدل الصاعد أو إلى الصعود من العالم الحسى إلى العالم العقلى أو الحقيقى.. . وقسم يعبر به عن الجدل النازل، وهو النزول من العالم المعقول إلى العالم المحسوس.

والذى يهنا هنا فى بحثنا هذا من رسائل أفلوطين هو التاسوع الرابع. وموضوع هذا التاسوع هو النفس، ويتكلم فيه عن النفس الجزئية، ثم النفس الكلية، الموجودة فى العالم المعقول. ويجعل تركيزه المطلق فى عرضه الفلسفى السرائع على الاهتمام بموضوع النفس الإنسانية، وكيف تستطيع أن تتخلص من السجن المادى الذى ابتليت به، وكيف تستطيع أن ترتقى إلى أعلا، إلى عالم أفضل وأرقى، هو العالم المعقول الذى يراه ممكناً للإنسان عندما تشقّف روحه، ويتأمل الحياة المعقولة، ويرفض كل ما هو حسى ومادى.

ويرى أفلوطين أن أول شيء ينبثق من «الواحد» هو العقل،

وهذا العقل له وظيفتان : وظيفة التفكير في الله، ووظيفة التفكير في نفسه. وقد خلع أفلاطون على هذا العقل شيئاً من خصائص المثال الذى شرحه أفلاطون.

من هذا العقل انبثقت نفس العالم، وهى ليست مجسمة ولا قابل للقسمة، وهذه النفس ميلان؛ فتميل علواً إلى «الواحد»، وتميل سفلاً إلى عالم الطبيعة، وقد انبثقت منها النفوس البشرية التى تسكن هذا العالم. نفس العالم - كالعقل - تنتمى إلى العالم الإلهى الروحانى الذى يقع فوق الحس، وهى تعيش عيشة خالدة لا تحدها حدود الزمن، إلا أنها دون العقل درجة، فهى تقف على هامش العالم الروحانى قريبة من حدود العالم المحسوس، ولو أنها ليست جثمانية فى ذاتها إلا أنها تميل إلى الأشياء الجثمانية فتنظر إليها، وهى تقف بين الأشياء من جهة وبين العقل من جهة أخرى وسيطاً تنقل العلل والأسباب التى تبدأ من العقل فتوصلها إلى الأشياء^(١).

من هذه النفس الأولى - أو نفس العالم - خرجت نفس ثانية أسماها أفلاطون بالطبيعة. وهذه النفس الثانية هى التى تشترك وحدها مع العالم المادى كما تمتزج نفوسنا مع جسامنا، وهذه النفس الأخيرة - التى هى عبارة عن النفوس الجزئية الموزعة على الكائنات هى أدنى

(١) انظر «قصة الفلسفة اليونانية» للدكتورين أحمد أمين وزكى نجيب محمود -

الطبعة السادسة ١٩٦٦ ص ٢٣٣.

مراتب العالم الروحاني والخطوة التي تليها مباشرة هي المادة التي هي أبعد الكائنات عن الكمال. ويقول أفلوطين: إن انبثاق النفوس الجزئية عن نفس العالم هو كانبثاق الضوء من مركزه، وكلما بعد عن المركز ضعف حتى يصير ظلاماً، وهذا الظلام التام الذي انحسر عنه ضوء النفس هو المادة، فالمادة ضوء سلبى^(١).

ويقول أفلوطين: «... وقد أخطأ من ظن أن النفس هي ابتلاف الأخلاط وامتزاجها على نسب مخصوصة كابتلاف أوتار العود، وشس ما ظنوا...» فإن النفس هي التي تفعل الابتلاف في أنواع النسب، وهي القيمة على البدن، وتمنعه عن كثير من الأفعال الدنية البدنية. وأما الابتلاف فلا يفعل شيئاً من ذلك، ولا يأمر ولا ينهى. والابتلاف لا يفعل سوى الصحة، ولا يفعل الحسن والخيال والوهم والعقل. والابتلاف غرض، والنفس جوهر، والابتلاف انفعال يحتاج إلى مؤلف والعناصر لا تؤلف نفسها، فالنفس بالبدن بمنزلة الموسيقار يؤلف الأوتار وكذلك النفس هي التي تفعل تأليف البدن. فمن يقول إن التأليف هو النفس بمنزلة من يقول إن تأليف الأوتار هو الموسيقار ومن يقول إن العناصر هي التي ألقت نفسها بمنزلة من يقول إن الأوتار هي التي ألقت نفسها.

وأما النفس فكمال لجسم طبيعي ذي حياة بالقوة، أي هي مكمل

(١) نفس المرجع ص ٢٣٥.

له ومتممة له^(١).

ويقول أفلوطين في كتاب «أثولوجيا» أيضاً :

«... والنفس معبر بين الحس والعقل : مرة تُلطّف الأشياء الحسية حتى تصيرها كأنها عقلية فينالها العقل، ومرة تجسّم الأشياء العقلية فينالها الحس».

«النفس الإنسانية لها معرفة الخير ذاتي جوهري، ولها معرفة الشر والتفرقة بينه وبين الخير لاتصالها بهذا الجسد، فحصل لها شرف العالمين وحصول الكمالين. وهي وإن كانت غريقة في بحر الهيولي ومغلوبة بسلطان الحس ومغلولة في سجن الطبيعة، فإن نور العقل واصل إليها دائم الفيض عليها، ليس منقطعاً عنها، ولا مستوراً منها ولا محجوباً، لكنها هي التي ربما احتجبت بقميص الهيولي. وأما اتصالها بالعالم العقلي فجوهري لها، ذاتي فيها، لا ينفك عنها أبداً. إلى أن يقول :

«... والنفس الناطقة متاخمة للعالم العقلي والعالم الحسي. وهي موضوعة بينهما. ولما كان من الواجب أن تفيض النفس قوتها على العالم الحسي وأن تزينه، لم تكتف أن زينت ظاهره حتى غاصت في باطنه فأثرت فيه من القوى والكلمات الفاعلة ما يتحير فيه الفكر

(١) انظر «أفلوطين عند العرب» للدكتور عبد الرحمن بدوي، الطبعة الثانية

ويكَلِّ عن وصفه النطق، وهي سارية في باطنه، ومن هناك تظهر أفعالها ومحاسنها، ومن الباطن تظهر الألوان الأنيقة والأشكال العجيبة والهيئات الغريبة والأفعال البديعة والحركة اللطيفة. وإذا هي تركت الباطن تداعى الظاهر بالفساد، والجملة بالخراب.

«الفضائل في النفس تغلى غلياناً وتفور لتراكمها وتطلب الانبعاث والخروج، فلذلك أفاضت قواها على العالم الحسى فظهرت منه المعارف وأصناف النبات والحيوان، حتى وصل الأمر إلى الإنسان فظهر فيه ومنه البدائع العجيبة، فكانت النفس بغليان فضائلها كالحامل تتمخض للولادة. وكذلك كانت حال العقل حتى ظهرت منه النفس»^(١)

ويقول أفلوطين أيضاً في الميمر السابع من كتاب «أثولوجيا» في فصل بعنوان «في النفس الشريفة»: ^(٢)

«ونقول إن النفس الشريفة السيدة، وإن كانت تركت عالمها العالى وهبطت إلى هذا العالم السفلى، فإنها فعلت ذلك بنوع استطاعتها وقوتها العالية لتصوّر الآنية التي بعدها وتديرها. وإن أفلتت من هذا العالم بعد تصويرها وتديرها إياه وصارت إلى عالمها

(١) نفس المرجع ص ٢١٥/٢١٦.

(٢) نفس المرجع ص ٨٤ وما بعدها.

سريعاً لم يضرها هبوطها إلى هذا العالم شيئاً بل انتفعت به، وذلك
أنها استفادت من هذا العالم معرفة الشيء وعلمت ما بطبيعته بعد أن
أفرغت عليه قواها وتراءت أعمالها وأفاعيلها الشريفة الساكنة التي
كانت فيها وهي في العالم العقلي. فلولا أنها أظهرت أفاعيلها وأفرغت
قواها وصيرتها واقعة تحت الإبصار، لكانت تلك القوى والأفاعيل فيها
باطلاً ولكانت النفس تنسى الفضائل والأفعال المحكمة المتقنة إذ كانت
خفية لا تظهر. ولو كان هذا هكذا لما عرفت قوة النفس ولما عرفت
شرفها، وذلك أن الفعل إنما هو إعلان القوة الخفية بظهورها. ولو
خفيت قوة النفس ولم تظهر، لفسدت ولكانت كأنها لم تكن البتة.
والدليل على أن هذا هكذا: الخليقة، فإنها لما صارت حسب
هيئة كثيرة الوشي متقنة واقعة تحت الأبصار صار الناظر إليها إذا كان
عاقلاً لم يعجب من زخرف ظاهرها، بل ينظر إلى باطنها فيعجب من
بارئها ومبدعها فلا شك أنه في غاية الحسن والبهاء لا نهاية لقوته إذ
فعل مثل هذه الأفاعيل المثلثة حسناً وجمالاً وكمالاً. فلو أن الباري
- عز وجل - لم يبدع الأشياء وكان وحده فقط لخفيت الأشياء ولم
يكن حسننها وبهاؤها ظاهراً بيناً. ولو أن تلك الآنية الواحدة وقفت
في ذاتها وأمسكت قوتها وفعلها ونورها لما كان شيء من الأشياء من
الآنيات الباقية ولا من الآنيات المستحيلة الدائرة - موجوداً، ولما
كانت كثرة الأشياء المبتدعة من الواحد على ما هي عليه الآن، ولما
كانت العلل تخرج معلولاتها ولا تسلكها مسالك الكون والآنيات.

فإذا لم تكن الأشياء الدائمة والأشياء الدائرة الواقعة تحت الكون والفساد موجودة، لم يكن الواحد الأول علّة حقًا. وكيف يمكن أن لا تكون الأشياء موجودة، وعلتها علّة حقًا، ونورًا حقًا، وخيرًا حقًا.

فإن كان الواحد الأول كذلك، أى علّة حقًا، فإن معلومها معلول حق. وإن كان نورًا حقًا فقابل ذلك النور قابل حق. فإذا كان خيرًا حقًا، والخير يفيض، فالفائض عليه حق أيضًا. فإن كان هذا هكذا ولم يكن من الواجب أن يكون البارئ وحده ولا يخلق شيئًا شريفًا قابلاً لنوره، أى «العقل» - كذلك لم يكن من الواجب أن يكون العقل وحده، ولا يصور شيئًا قابلاً لفعله وقوته الشريفة ونوره الساطع، فصور لذلك «النفس». وكذلك لم يكن ينبغي أن تكون النفس فى ذلك العالم الأعلى العقلى وحدها ولا يكون شيء قابل لآثارها، فمن أجل ذلك هبطت إلى العالم السفلى لتظهر أفعالها وقوتها الكريمة. وهذا لازم لكل طبيعة. أن تفعل أفعالها وتؤثر فى الشيء الذى يكون تحتها وأن يكون الشيء ينفعل ويقبل الآثار من الشيء الذى يليه علوًا، وذلك أن الشيء الأعلى يؤثر فى الشيء الذى هو أسفل، وليس شيء من الأشياء العقلية ولا الطبيعية يقف فى ذاته ولا يسلك مسلك الفعل إلا أن يكون الشيء آخر الأشياء ضعفًا لا يكاد فعله يتبين...

إلى أن يقول :

«... فإن كان هذا هكذا، قلنا إن النفس تفيض قوتها على هذا العالم كله بقوته العالية الشريفة، وليس شيء من الأشياء الجرمية المتحركة وغير المتحركة بعدام لقوة النفس ولا بخارج من طبيعتها الخير. وإنما ينال كل جرم من الأجرام من قوتها وخيرها على نحو قوته لقبول تلك القوة وذلك الخير. فنقول: إن أول أثر تؤثره النفس إنما تؤثره في الهوى لأنها أول الأشياء الحسية. فلما كانت أول الأشياء الحسية استوجبت أن تنال الخير من النفس أولاً، وإنما أعنى بالخير الصورة، ثم ينال بعد ذلك كل واحد من الأشياء الحسية من ذلك الخير على نحو قوته لقبول ذلك الخير.

«ونقول: الطبيعة ضربان: عقلية وحسية. والنفس إذا كانت في العالم العقلي كانت أفضل وأشرف، وإن كانت في العالم السفلي كانت أخس وأدنى من أجل الجسم الذي صارت فيه. والنفس، وإن كانت عقلية ومن العالم العقلي، فلا بد لها أن تنال من العالم الحسي شيئاً وتصير فيه لأن طبيعتها متلاحمة للعالم العقلي والعالم الحسي. فلا ينبغي أن تدم النفس ولا تلام على ترك العالم العقلي وكيئونها في هذا العالم لأنها موضوعة بين العالمين جميعاً. وإنما صارت النفس على هذه الحال لأنها، وإن كانت جوهراً من تلك الجواهر الشريفة الإلهية، فإنها آخر تلك الجواهر وأول الجواهر الطبيعية الحسية. فلما صارت مجاورة للعالم الطبيعي الحسي لم يكن في الواجب أن تمسك عنه فضائلها ولا تفيضها عليه.

فلذلك فاضت عليه قواها وزينته بغاية الزينة، وربما نالت من خساسته، وذلك إلا أن تحذر وتتحرز من أن يشوبها شيء من حالاته الدنية المذمومة.



والى هنا نكتفى بهذا القدر الضئيل من أقوال أفلوطين في النفس، وما أكثر ما قال عنها سواء في «تساعاته» أو في كتاب «أثولوجيا» وما دعنا قد نوّهنّا بهذا الكتاب لمن المفيد أن نذكر أن نصّ «أثولوجيا» ويتألف من عشرة ميامر تتفاوت في الطول وفي داخل بعضها عنوانات فرعية، فهو مجموع مؤلف من مستخلصات أو ترجمة موسّعة لفصول ومحاضرات شفوية ألقاها أفلوطين وسجّلها تلميذه «أملئوس» قبل أن يحرر «فرفورئوس» نصّ «التساعات». ولقد تبين من عدة تحقيقات علمية قام بها عديد من المحققين والباحثين الثقات أن كتاب «أثولوجيا» ما هو إلا تلخيص لبعض «تساعات» أفلوطين وبالأخص التساعات: الرابع والخامس والسادس. حتى لنجد فيه أحياناً فقرات أخذت بنصّها من «التساعات».

ولقد نسب هذا الكتاب المشهور «أثولوجيا» إلى أرسطوطاليس بطبع لأول مرة في مستهل القرن السادس عشر في ترجمة لاتينية قامت على ترجمة عربية ترجع إلى القرن التاسع تبدأ بهذه العبارة: «كتاب أرسطوطاليس الفيلسوف، المسمّى باليونانية أثولوجيا وهو القول على

الربوبية، تفسير فرفورديوس الصوري، ونقله إلى العربية عبد المسيح بن عبد الله بن ناعمة الحمصي، وأصلحه لأحمد بن المعتصم بالله أبو يوسف يعقوب بن إسحق الكندي.

ويطيب لنا أن نحيل القارئ الكريم الذي يصبر إلى مزيد من المعرفة إلى كتاب «أفلوطين عند العرب» للدكتور عبد الرحمن بدوي ففيه بغية كل باحث عن الحقيقة.

خلود النفس عند القدماء

كان المصريون منذ أقدم العصور يعتقدون أن للإنسان روحًا، وأن هذا الروح لا يموت بموت الجسد، بل يحيا بعد ذلك حياة أخرى. وكانوا لا يرون في الموت إلا تبديل الحياة. والإنسان عندهم كان يعيش تحت الأرض كما كان عائشًا عليها. ولئن كان الجسد. يَحمَد فإن مثاله الكامل يحيا بعده. وكانت تقوم حياة المثال أو الشبيه بالمحافظة على الجسد أو الهيكل الأصلي. ولقد كان اعتقادهم هذا هو السبب الأول في أنهم عنوا عنايتهم الكبيرة ببناء القبور المتينة، وتشيد الأهرام الضخمة، وتحيط الجثة، والإكثار من التماثيل الحجرية مع الميت في قبره.

وبعد أن كانوا يحنطون الجثة كانوا يودعونها مقبرة تختلف زينتها باختلاف مقام الميت. وكانوا يستون مدخل المقبرة بقطع من الصخر ضخمة ضنا بكرامة الميت أن يمستها رجس.

وقد كان الغرض الأول من هذا كله حفظ الجثة من الفناء لكي يجدها الروح كلما دخل عليها القبر، فإذا تعفنت مع ذلك وأكلها البلي فالتمثال يقوم مقامها، وإليه يرتاح الروح. وقد يفنى تمثال ويبقى آخر؛ ولهذا استكثروا من التماثيل في القبور، حتى إذا فنى بعضها بقي البعض الآخر.

ومن الأمور المتناقضة التي لم يخطر على بال المصريين كشف النقاب عنها أن النفس لم تكن تقيم مع المثل بل كانت تفارقه لتمثل بحضرة أوزيريس وقضاة الجحيم الاثنين والأربعين، حيث كانت توزن أعمالها في ميزان الحقيقة والعدل الذي لا يزَلْ فالنفس المذنبة كانت تسقط في الجحيم حيث تقتات وتشرب من المواد الدنيئة وتطاردها العقارب والحيات. وحيث تلقى الموت بعد احتمال العذاب الوأنا. أما نفس البار فكانت تتمتع بالغبطة بعد التجارب العديدة وتصير رفيقة «أوزيريس» ينبوع الرحمة الذي يقدم لها أشهى الأطعمة^(١).

إذن فقد كان المصريون القدماء يعتقدون أن الإنسان لا يموت بموت الجسم. وأنه كان يحيا بعد موته حياة أخرى يحاسب فيها على أعماله في الحياة الدنيا، وتوزن فيها حسناته وسيئاته، فمن رجحت حسناته استحق الثواب، ومن رجحت سيئاته استحق العقاب.

(١) انظر كتاب «على هامش التاريخ المصري القديم» للأستاذ عبد القادر حمزة، وانظر كذلك كتاب «النهج القويم في تاريخ شعوب الشرق القديم» ص ٢٢٥/٢٢٦.

ولكن ماذا كانوا يفهمون من الثواب والعقاب؟
وكيف كانوا يتخيلون دار النعيم في الحياة الأخرى للاتقياء
الصالحين، ودار العذاب للأشرار المفسدين؟..
محاكمة النفس عند القدماء:

روى ديودور الصقلي^(١) فيما رواه عن محاكمة الأموات في مصر،
أن المصريين كانوا كلما مات لهم ميت أبلغوا موته ويوم دفنه لأقاربه
ومعارفه ولقضاة مكلفين أن يحاكموه. فإذا جاء يوم الدفن حملت
الجثة في قارب محتاز بها بحيرة، وجلس القضاة والمعارف ينتظرونها
عند الشاطئ الثاني، فإذا وصلت إلى المرسى أبيع لكل مدّع على
الميت أن يتقدم للقضاة بدعواه، فإذا ثبت أن الميت أساء في حياته
حكم القضاة بجرمان جثته من مدفنه. أما إذا لم يتقدم أحد أو إذا
ثبت أن المدّعى كاذب فأهل الميت يخلعون حدادهم ويشنون على
ميتهم، فيجيب الجمهور بالتصفيق ويتمنى للميت الخلود مع الأبرار.
والعقاب الذي ينزله القضاة بكل مدّع كاذب في هذه الحالة عقاب
شديد رادع.

(١) ديودور الصقلي: (توفي بعد ٢١ ق.م.) مؤرخ إغريق، ولد بصقلية. زار
مصر بين سنة ٦٠ وسنة ٥٧ ق.م. ألف بالإغريقية كتابًا في تاريخ العالم، يقع في
٤٠ مجلدًا، وينتهي بالحروب الفالية. وصلنا منه الأجزاء (١ - ٤ و ١١ - ٢٠).
ووضع عن مصر كتابًا وصفيًا.

هكذا روى ديودور، وهو مخطئ، وقد التبس عليه الأمر، فأخذ ما كان المصريون يعتقدونه حساباً يؤدّيه الميت في الحياة الأخرى أمام قضاة من الآلهة، على أنه حساب يؤدّيه أمام قضاة من الأحياء قبل أن يدفن. لما كتبه ديودور في هذا يجب أن يضاف إلى الأشياء الكثيرة التي أخطأ المؤرخون اليونانيون والرومانيون فهمها في ما كتبوه عن المصريين. ولكن خطأ ديودور لا يمنع من أن في روايته حقيقة بارزة هي أن المصريين كانوا يعتقدون أن الميت محاسب بعد موته على سيئاته وحسناته، معاقب على الأولى، مثاب على الثانية.

وقد راجت هذه العقيدة، وراجت معها عبادة «أوزيريس» في زمن الدولة الوسطى، ثم راجت أكثر في زمن الدولة الحديثة؛ لأن كل أحد صار يرجو أن يكون مثل أوزيريس في الحياة الأخرى. وكان أوزيريس قد نشأ في مدينة بوزريس (وهي الآن أبو صير بمديرية الغربية)، فانتقل إلى مدينة أييدوس (وهي الآن العرابة المدفونة بمديرية جرجا)، فاعتبرت عاصمة له ومدينة مقدسة يزغب الملوك والأمراء وقواد الجيش والأعيان وغيرهم من سواد الأمة في أن يدفنوا فيها للتبرك بترابها، فإذا لم يجدوا أرضاً لهذا الغرض اكتفوا بأن يقيموا لأنفسهم في مقبرتها لوحة تذكارية من الألواح الحجرية التي تقام على القبور.

وفما بين الدولة الوسطى والدول الحديثة أخذ ينتشر ما سُمي «بكتاب الموتى» حتى صار من العادات المرعية أن توضع نسخة منه

مع كل ميت. وهذا الكتاب يشتمل على فصول مختلفة بعضها في خلق الكون، وبعضها في بيان الأخطار التي يستهدف لها الميت بعد موته، وبعضها تعاويذ سحرية كان الذين وضعوها يزعمون أنها تنفع الميت وتنقذه من الأخطار، وبعضها - وهو ما يهمننا في موضوعنا هذا - في محاسبة الميت على أعماله في الدنيا أمام محكمة أوزيريس..

وكانوا يجسمون هذه المحاسبة فيضعون لها في كتاب الموتى، وعلى التوابيت، رسم محكمة ومحكمة وميزان. وفي هذه المحكمة يجلس أوزيريس على عرشه حاملاً عصاه وكرباجه، ومعه اثنان وأربعون قاضياً من الآلهة. ويلاحظ هنا أن مصر كانت مقسمة إلى اثنين وأربعين إقليماً فكان كل من القضاة يمثل إقليماً من هذه الأقاليم. فإذا جرى بالميت تسلمه أنوبيس^(١) وأخذ قلبه فوضعه في إحدى كفتي ميزان، ووضع في الكفة الأخرى تمثال الإلهة معات (إلهة الحقيقة والعدل) أو ريشتها، ثم وقف الإله توت^(٢) بجانب الميزان وفي يده اليمنى قلم وفي يده اليسرى سجل يدون فيه نتيجة الميزان، ثم يرفعها إلى أوزيريس. ويقف بالقرب من توت الوحش «أمايت» وهو وحش

(١) أنوبيس: هو مدير دفن الأموات ودليلهم في الدار الآخرة.

(٢) توت أو تحوت: هو المعروف عند اليونانيين باسم هرمس. وكان

المصريون يزعمون أنه هو الذي علمهم الكتابة والقوانين والحكمة وجميع المعارف. وهو الذي يقيد وزن قلب الميت في محكمة أوزيريس ويقدم تقارير عن أعمال الميت إلى قضاة المحكمة. وهو المعبود الأكبر في مدينة هرموبوليس أو الأشمونين.

له رأس تمسح وجسم أسد، متأهباً لأن يلتهم الميت الذى يصدر الحكم بالتهامه. وفي بعض الرسوم تضاف نيران إلى المحكمة في مكان خاص منها، ليلق فيها المذنبون. والقلب في الميزان يمثل أعمال الميت في حياته. وهو الذى يشهد بكل ما فعله صاحبه من خير أو شر^(١).



وكتاب الموت يدلنا على نوع الأعمال التى كان الميت يحاسب عليها أمام أوزيريس، فقد وجد في هذا الكتاب تصرّع من الميت إلى قلبه حينما يؤخذ منه ليوضع في الميزان. وهو يقول فيه :
« أيها القلب الذى أخذته من أمي، وولدت به، وعشت معه على الأرض، لا تشهد عليّ. لا تكن خصمى أمام القوى المقدسة. لا تكن ثقیل الوزن ضدى ».

ثم وجد في كتاب الموت أيضاً دفاع يدافع به الميت عن نفسه حينما يأخذ أنوبيس في وزن أعماله. وهو دفاع فيه معان سامية من معان الأخلاق الفاضلة المتأثرة بعقيدة الحساب بعد الموت. في هذا الدفاع يقول الميت كلمات تقديس يوجهها إلى أوزيريس والقضاة الذين معه :^(٢)

(١) انظر « على هامش التاريخ المصرى القديم » للأستاذ عبد القادر حمزة. (كتاب الشعب رقم ١١) ١٩٥٧ ص ٥٣ - ٥٥.

(٢) هذا الدفاع مترجم عن كتاب (Le Nil et la Civilisation Egy.) ص ٤٦٥ لمؤلفه مورى. وقد قال مورى إن هذا النص تلخيص وليس ترجمة حرفية، »

«لقد جئت إليك أجلب الحقيقة وأطرد الخطيئة.. إننى لم أقارف الشر، ولم أعتد، ولم أسرق، ولم أقتل غدرًا، ولم أمسّ القرابين، ولم أكذب، ولم أرسل دموع أحد، ولم أتلنس، ولم أذبح الحيوانات المقدسة، ولم أتلف أرضًا مزروعة، ولم أقذف، ولم أترك الغضب يخرجنى إلى غير الحق، ولم أزن، ولم أرفض أن أسمع كلمة العدل، ولم أسئ الظن بالملك ولا بأبى، ولم ألوث الماء، ولم أهل سيدًا على أن يسئ إلى عبده، ولم أحلف كاذبًا، ولم أغش في الميزان، ولم أمتنع اللبن عن أفواه الرضع، ولم أصد طيور الآلهة، ولم أرد ماء حين الحاجة إليه، ولم أسدّ قناة رى على غيرى، ولم أطفىء نارا يجب أن تشعل، ولم يخطر على بالى أن استخف بالآلهة، إننى طاهر، طاهر»^(١)

= ويوجد فى كتاب (La Religion des Égyptiens) ص ٢٦٤ و ٢٦٥ لمؤلفه ارمان نصر بمائله ولا يختلف عنه إلا قليلاً.

(١) مما يستحق الملاحظة هنا أن هذه السيئات التى يتبرأ منها الميت تنقسم إلى أنواع. فنوع منها خاص بالآلهة وهو من القرابين، وذبح الحيوانات المقدسة، وصيد طيور الآلهة، والاستخفاف بالآلهة. ونوع خاص بالملك وبالأب وهو سوء الظن بهما. ونوع خاص بالسلوك مع الناس وهو مقارفة الشر، والاعتداء، والسرقة، والقتل غدرًا، وإسالة الدموع، وإتلاف الأرض المزروعة، والقذف، والزنا، والامتناع عن سماع كلمة العدل، وتلوث الماء، وحمل السيد على أن يسئ إلى عبده، والفتش فى الميزان، ومنع اللبن عن أفواه الرضع، وردّ الماء حين الحاجة إليه، وسدّ قناة الرى على الغير، وإطفاء النار التى يجب أن تشعل. وهناك نوع خاص يتهذيب النفس =

وهذا الدفاع يسميه شامبليون «دفاعًا إنكاريًا» لأن الميت يعزو فيه لنفسه الحسنات والفضائل في صورة إنكار للسيئات والردائل.

ثم يخاطب الميت القضاة الاثني والأربعين فيقول: ^(١)

«لكم الحمد أيها القضاة. إنني أعرفكم وأعرف أسماءكم. لست أسقط أمام أسلحتكم. إنكم لا تعلنون شيئًا ضدي لهذا الإله الذي أنتم حاشيته. لا شأن لكم بـ. إنكم تقولون الحقيقة في أمرى أمام سيد كل شيء؛ لأنني اتبعت الحق والعدل في مصر. ولم أجذف في حق الإله، ولم يجد الملك المعاصر لي شيئًا يأخذه علي. لكم الحمد أيها الآلهة الجالسون في قاعة الحقيقتين ^(٢)، والذين ليس فيهم أثر من كذب، وهم يعيشون من الحقيقة أمام حوريس المستقر في شمس. أنقذوني من «باباي» ^(٣) الذي يأكل أحشاء العظماء في يوم الحساب

« قبل أن يكون خاصًا بالغير وهو التدنس، وترك الغضب يخرج الإنسان إلى غير الحق، والكذب، والخلف كذبًا، ونجم الميت دفاعه بكلمة هي جماع الفضائل النفسية وهي قوله: «إنني طاهر. طاهر».

(١) هذا الخطاب مترجم عن كتاب (La Religion des Egy.)

ص ٢٦٦/٢٦٧ لمؤلفه أرمان.

(٢) المراد بالحقيقتين: حقيقة للوجه القبلي، وحقيقة للوجه البحري. وكانت

محكمة أوزيريس تسمى قاعة الحقيقتين.

(٣) فسر أرمان كلمة «باباي» هذه فقال: إن المراد منها رفيق لإله الشر

سميت أو سميت نفسه.

الكبير. هاكم انظروا : إني آت إليكم بلا خطيئة ولا سوء. وقد فعلت ما يرضى الناس والآلهة. وأرضيت الإله بما يحبّه. وقد أعطيت خبزًا للجائع، وماءً للعطشان، وثيابًا للعاري، وزورقًا لمن ليس له مركب. وقد قَدِّمْتُ قرايين للآلهة، وهدايا جنائزية للممجدين^(١).

«أنقذوني واحفظوني، إنكم لا تهتمونني أمام الإله العظيم. إني رجل ذو فم طاهر، ويدين طاهرتين، والذين يعرفونني يقولون لي : مرحبًا بقدمك، مرحبًا بقدمك»^(٢).

فذلك الدفاع الإنكارى الذى يدافع به الميت عن نفسه، وهذا الخطاب الذى يوجهه الميت إلى القضاة، هما نتيجة مباشرة لعقيدة الحساب، وفيها الدليل القاطع على أن الميت يتقدم إلى الحساب وهو ممتلئ خوفًا من أن تكون أعماله فى الدنيا مؤدية به إلى العقاب. ومن هذا الخوف تكون عقيدة الحساب أساس عمل الخير، وتهذيب النفس، والاستقامة فى معاملة الغير^(٣).

(١) الممجدون هم الأموات الذين كانوا صالحين فى الدنيا وينالون هذه المنزلة فى الآخرة.

(٢) فى هذا الخطاب فضائل دينية وأخلاقية غير التى مسرت فى الدفاع الإنكارى. وهذا يدلّ على أن هذا الدفاع الإنكارى لم يجمع كل ما كان المصريون يعتبرونه فضيلة وتهذيبًا نفسيًا.

(٣) يجمل بالقارئ إذا أراد المزيد من عقيدة الحساب بعد الموت ومحاسبة النفس، أن يرجع إلى كتاب «هل هلمش التاريخ المصرى القديم» ص ٦٨/٥١.

ويقول الدكتور سيد عويس الخير الأول بالمركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية - في كتابه «الخلود في التراث الثقافي المصري»^(١)، إن ثمة ثلاث روايات مختلفة عن الحساب في الآخرة عثر عليها في أتم اللقائف البردية وأحسنها التي وصلت إلينا الآن. وكانت هذه الروايات، في الأصل، بلا شك، مستقلة بعضها عن البعض الآخر.

وتبتدئ الرواية الأولى هكذا: «فصل في دخول قاعة الصديق (الحق)» وهي تحتوى على ما يقوله المتوفى عند الوصول إلى قاعة الصديق، عندما يظهر فلان (يعنى المتوفى) من كل الذنوب التي اقترفها. ثم يوجه نظره إلى وجه الإله ويقول: «سلام عليك أيها الإله العظيم ربّ الصديق، لقد أتيت إليك يا إلهي وحيء بى إلى هنا حتى أرى جمالك. إن أعرف اسمك، وأعرف أسماء الاثنين والأربعين إلها الذين معك في قاعة الصديق هذه وهم الذين يعيشون على الخطيئين، ويلتهمون دعاءهم في ذلك اليوم الذى تمتحن فيه الأخلاق أمام «وتنفر» (أوزيريس) ثم يأخذ المتوفى بعد ذلك يعتد الخطايا التي لم يرتكبها فيقول:

(١) عن صفحات ٧٦/٧٢ من «فجر الضمير» لجيمس هنرى برستد ترجمة سليم حسن ص ٢٧٩/٢٧١. انظر أيضاً: «المظاهر الحضارية» لسليم حسن ص ٢٣١/٢٢٧، و«مصر والحياة المصرية في العصور القديمة» لأدولف أرمان وهرمان رانكه ص ٣٢٧.

« انظر.. لقد أتيت إليك. إني أحضر العدالة إليك، وأقصى الخطيئة عنك. إني لم أرتكب ضدَّ الناس أية خطيئة.. إني في مكان الصديق هذا لم آت ذنباً ولم أعرف أية خطيئة. ولم أرتكب أى شيء خبيث. وإني لم أفعل ما يحقته الإله وإني لم أبلغ ضدَّ خدام شراً إلى سيده. وإني لم أترك أحداً يتضور جوعاً ولم أتسبب فى إيكاء أى إنسان. وإني لم أرتكب القتل، ولم أمر بالقتل. وإني لم أسبب تعساً لأى إنسان. وإني لم أنقص طعاماً فى المعابد. وإني لم أنقص قربان الآلهة. وإني لم أغتصب طعاماً من قربان الموتى. وإني لم أرتكب الزنى. ولم أرتكب خطيئة تلدن نفسى فى داخل حدود بلدة الإله الطاهرة. ولم أخسر مكيال الحبوب. ولم أنقص المقياس. ولم أنقص مكيال الأرض. ولم أثقل وزن الميزان. ولم أحول لسان كفتى الميزان. ولم أغتصب لبناً من فم طفل. ولم أطرد الماشية من مراعيها. ولم أنصب الشباك لطيور الآلهة. ولم أتصيد السمك من بحيراتهم (أى الآلهة). ولم أمنع المياه عن أوقاتها. ولم أضع سدّاً للمياه الجارية. ولم أطفى النار فى وقتها (أى عند وقت نفعها). ولم أستول على قطعان هبات المعبد. ولم أ تدخل مع الإله فى دخله.. ».

بعد هذه الاعترافات تنتقل إلى منظر يمثل حساب المتوفى حيث نجد القاضى، وهو «أوزيريس»، يساعده الاثنان والأربعون إلهاً فى محاسبة المتوفى. وهؤلاء شياطين مخيفة يحمل كل منهم اسماً بشعاً، مثل أكل الظل الذى يخرج من الكهف، وكاسر العظام الذى يخرج من

أهناسيا المدينة.. إلخ. وكان المتوفى يذهب إلى كل واحد من هؤلاء المخلوقات ويوجه إليه اعترافاً ببراءته من خطيئة معينة. وتتناول هذه الاعترافات، الاثنان والأربعون، كثيراً، من نفس موضوعات الإقرارات عن الخطايا التي لم يرتكبها المتوفى المذكور آنفاً.

ويذكر المتوفى بعد ذلك براءة نفسه أمام هيئة المحكمة العظمى كلها، بوجه عام، فيقول: «السلام عليكم أيها الآلهة. إني أعرفكم، وأعرف أسماءكم. وإني لم أسقط أمام أسلحتكم. لا تبلغوا عني شراً لذلك الإله الذي تتبعونه..» ثم يأخذ بعد ذلك في سرد مناقبه وأعماله الصالحة الدالة على خلقه العظيم.

أما الرواية الثالثة عن المحاكمة، فهي التي أثرت أعمق الأثر في نفس المصري، وهي أشبه بتمثيلية «أوزيريس» في العرابة المدفونة، إذ ترسم لنا المحاسبة الأخروية، كما حدث بالموازين. فنشاهد الإله أوزيريس جالساً فوق عرشه، في نهاية قاعة المحاكمة، وخلفه كل من الإلهتين «أيزيس ونفتيس». وقد اصطف على طول أحد جوانب القاعة الإلهة التسعة، وهم المعروفون بتاسوع عين شمس، يرأسهم «إله الشمس» وهم الذين ينطقون فيما بعد بالحكم. على أن ذلك المنظر الثالث من المحاكمة، كان في بدايته شمسي الأصل، وهو الذي يحتل فيه أوزيريس الآن المكان الأول فيشهد في وسط المنظر موازين «رع» التي يزن بها الصدق، مطابقاً لما جاء في مذهب «رع». ولكن

المحاكمة التي ظهرت فيها تلك الموازين وقتئذ صارت أوزيرية الصيغة، حيث كانت الموازين في يد الإله الجنازي ذي رأس ابن آوى «أنويس»، «فاتح الطرق» الذي يخرج من قاعة المحاكمة ليقود المتوفى، وهو ممسك بيده أمام «أوزيريس» وعند دخول المتوفى لا ينطق أحد بكلمة. ويجلس ملك الموت على عرشه في مكان معتم، واضعًا التاج على رأسه ويمسك في إحدى يديه بعصا، وفي الأخرى بمضرب الحنطة، فهو القاضي الأعلى للموت. ومن أمامه يوضع الميزان العادل، حيث سيوزن عليه قلب الرجل المتوفى. ويقف «تحت» كاتب الآهة بجوار الميزان، وفي يده القلم والقرطاس حتى يسجل النتيجة. ويكون من بين الحاضرين كل من «حورس» والإلهة «ماعت» إله الحق والعدالة. ويوجد خلف «تحت» حيوان بشع الهيئة يسمى الملتهمة له رأس التمساح وصدر الأسد ومؤخرة فرس البحر، ويكون متحفزًا لالتهام الروح إذا وجدت ظالمة^(١). ويجلس القرفصاء حول القاعة الخفيفة الاثنان والأربعون مارداً، مستعدين لتفريق الشرير إرباً إرباً.

وحيث يسود السكون الرهيب، يبدأ الروح الزائر، مرة ثانية في ترتيل اعترافاته. ولا يعلق أوزيريس على ذلك بشيء. ثم يلاحظ

(١) لعل هذا الحيوان البشع أقرب ما يكون إلى «التين» المذكور في صلاة المصريين المسيحيين على القبر حيث يقال: «وليضمحل حق التين». انظر كتاب التجنيز لحنا غبريال ص ٢١.

الروح وهو يرتعد خوفاً واهلغاً، الآلهة وهم يزنون في ترو قلبه في الميزان. بينما تكون الآلهة «ماعت» إلهة الحق والعدالة أو رمزها، وهو ريشة نعام، موضوعة في كفة الميزان المقابلة.

ويفزع الروح مرتعداً إلى قلبه حتى لا يشهد ضده قائلاً: «يا قلب الذي كنت قلبي، لا تقل: لاحظ الأشياء التي فعلها، اسمح لي بأن لا أظلم، في حضرة الإله العظيم».

وإذا تبين أن القلب لم يكن لا ثقيلاً ولا خفيفاً، فإن المتوفى تبرأ ساحته وعندئذ يسجل «تحت» حكم المحكمة ببراءته، ويعرض النتيجة على أوزيريس الذي يعطى الأوامر لكي يعود القلب إلى المتوفى المقدم للمحاكمة. ثم يهتف ملك الموت قائلاً: «إنه فاز بالنصر، دعوه الآن يسكن مع الأرواح ومع الآلهة في حقول السعادة».

ويذهب المتوفى، بعد إطلاق سراحه وهو فرحان ليتطلع إلى عجائب العالم السفلي. فالملكة المقدسة أعظم من مصر وأفخم، حيث تعمل الأرواح وتصيد وتحارب الأعداء. وحيث تكون لكل امرئ حصته من الواجبات فجيب عليه أن يفلح الأرض، وأن يحصد الحب الذي ينمو بوفرة وبارتفاع شاهق. وحيث المحصول لا ينضب أبداً. وحيث تكون المجاعة والأحزان والأكدار غير معروفة.

وإذا رغبت الروح في العودة إلى زيارة المناظر المألوفة على وجه الأرض، فإنها تدخل جسم طائر أو جسم حيوان، أو ربما تنضر في

زهرة. وربما رغبت الروح في زيارة قبرها في شكل «الباء» فتحيى المومية، وتتطلع إلى المناظر التي كانت مألوفة وعزيزة في الأيام السالفة.

أما أرواح الموتى التي يدينها أوزيريس بسبب الذنوب التي اقترفتها على وجه الأرض، فهي عرضة للعذاب المريع قبل أن يييدها المردة الذين يجلسون القرفصاء متسظرين في قاعة المحاكمة الرهيبة، الصامتة^(١).

(١) انظر «فجر الضمير» ص ٢٧١/٢٧٩. و«الظلم الحضارية» ص ٢٢٧/٢٣١ و«مصر والحياة المصرية» ص ٣٢٨/٣٢٩.

عند فلاسفة العرب

لقد ذهب فلاسفة الإسلام ومفكرو العرب من أمثال الفارابي، وابن سينا، وابن مسكويه، والغزالي، في النفس مذاهب شتى.. ونرى من تعريفهم للنفس أنهم أخذوا عن أرسطو آراءه وحورروها واتجهوا بها اتجاهاً أفلاطونياً، ملوناً بالأفلاطونية المحدثة..

فالفارابي^(١) يرى أن الإنسان مؤلف من عنصرين أو جوهرين.

(١) هو أبو نصر محمد بن طرخان أوزلغ الفارابي، ولد في مدينة القاراب من أعمال خراسان حوالي سنة ٢٥٩هـ. وتوفي في مدينة دمشق سنة ٣٣٩هـ. عن ٨٠ سنة. ويعد الفارابي من أفضل شراح العرب لمنطق أرسطو، وقد تتلمذ الرئيس ابن سينا على كتبه. وكان الفارابي في أول أمره ناطوراً في بستان بدمشق، وكان يشتغل بالحكمة في الليل على ضوء قنديل حارس البستان. وقد تلقى على بعض علماء المسيحية في عصره ومنهم يوحنا بن حيلان في أيام المقتدر، فأخذ عنه المنطق فبرع فيه واستمر كذلك مدة حتى عظم شأنه وعلت منزلته عند الأمير سيف الدولة=

أحدهما من عالم الحسّ والآخر من عالم الأمر، «أنت مركب من جوهريين : أحدهما مشكل مصوّر مكيف مقدر متحرك وساكن، متحير منقسم، والثاني مباين للأول في هذه الصفات، غير مشارك له في حقيقة الذات. يناله العقل، ويعرض عنه الوهم. فقد جمعت من عالم الخلق، ومن عالم الأمر؛ لأن روحك من أمر ربك، وبدنك من خلق ربك»^(١).

كذلك نجده يقول : «إن الروح الذي لك من جوهر عالم الأمر ولا يتعين بإشارة، ولا يتردد بين سكون وحركة؛ فلذلك تدرك المعلوم الذي فات، والمنتظر الذي هو آت، وتسبح في عالم الملكوت، وتتقش من خاتم الجبروت».

ولقد حاول الفارابي التوفيق بين كل من تعريف أفلاطون وأرسطو للنفس في كتاب أسماء «الجمع بين رأيي الحكيمين أفلاطون وأرسطوطاليس». فمن جهة يقول كأرسطو: إن النفس صورة للبدن،

«التغلي وللفارابي مؤلفات عديدة منها : «شرح كتاب الهبسطي لبطليموس» وأكثر كتب أرسطو كما شرح رسالة زينون وفصوص الحكم.. ومن مؤلفاته : كتاب السياسة للذنية، و «عيون المسائل» وكتاب «المدينة الفاضلة» و «الثمرة المرضية» وكتاب الموسيقى والمبادئ الإنسانية وتحصيل السعادة، وإحصاء العلوم. ويحكى «أين خلكان» عنه أن الآلة الموسيقية المسماة بـ«القانون» إنما هي من وضعه. وقد أطلق عليه المسلمون «المعلم الثاني» كما أطلق على «أرسطو» للمعلم الأول».

(١) عن كتاب «الثمرة للرضية» للفارابي ص ٧١.

ومن جانب آخر يقول : « إن النفس العاقلة هي جوهر الإنسان عند التحقيق، وإنها لا تفتى بفناء الجسم، وأن المعرفة الحقّة هي سبيل الصعود إلى العالم العلوى ».

ويقول أيضاً : « إن للنفس بعد الموت سعادات وشقاوات، وأن السعادة ليست إلّا أن تتحرر النفس من القيود المادية، فتصير عقلاً كاملاً ».

ويقول الفارابى كذلك : « إن النفس الناطقة^(١) التى لها هذه القوّة (أى الإدراك) جوهر واحد هو الإنسان عند التحقيق وله فروع، وقوى منبئة^(٢) منها فى الأعضاء. وأنها حادثة عن واهب الصور عند حدوث الشئ المستعدّ لقبوله فيه، وهو البدن أو ما فى قوّته أن يكون بدنًا. وإن النفس لا يجوز أن تكون موجودة قبل وجود البدن، وإنها لا يجوز أن تتكرر فى أبدان مختلفة، وإنه لا يجوز أن يكون لبدن واحد نفسان، وإنها مفارقة^(٣) باقية بعد الموت، فليس فيها قوّة قبول الفساد^(٤) ».

(١) الناطقة : العاقلة.

(٢) منبئة : توجد موزعة.

(٣) مفارقة : مستقلة عن المادة.

(٤) الفساد : الفناء.

حديث الرازي عن النفس :

يقول الإمام فخر الدين الرازي^(١) في كتابه «مفاتيح الغيب» إن من النفوس البشرية ما يستعين بالأرواح الأرضية، وأن اتصال النفس الناطقة بها أسهل من اتصالها بالأرواح السماوية، وإن كانت القوة الحاصلة للنفس بسبب اتصالها بهذه الأرواح الأرضية أضعف من القوة الحاصلة لها بسبب اتصالها بتلك الأرواح السماوية، فإن النفوس الناطقة إذا صارت صافية عن الكدورات البدنية صارت قابلة للأنوار الفائضة من الأرواح السماوية والنفوس الفلكية، فتقوى هذه النفوس بأنوار تلك الأرواح، وتقدر على أمور غريبة خارقة للعادة، وأنها في هذه الحالة تكون مستعلية على البدن شديدة الانجذاب إلى عالم السموات، كأنها روح من الأرواح السماوية، فكانت قوية على التأثير في مواد هذا العالم. أما إذا كانت ضعيفة شديدة التعلق باللدائد

(١) فخر الدين أبو عبد الله محمد الرازي (١١٤٩ - ١٢٠٩) : متكلم، وفيلسوف، ارتبطت شهرته بتفسيره القرآن في كتابه «مفاتيح الغيب» الذي عرض فيه حصيلة ثقافته : كلامية، وفلسفية، ودينية، توفيقاً بين الدين والفلسفة. اشتغل بالتدريس ثم الوعظ وتلاوة القرآن. ومؤلفاته كثيرة منها الفلسفية مثل «شرح الإشارات والتنبيهات» و «المباحث الشرقية»، و «محصل الأفكار للمسلمين والمتأخرين»، ومنها الفقهية مثل «أصول الشافعية» و «المحصل» و «مناقب الإمام الشافعي».

تبدنية فلا يكون لها تصرف إلا في هذا البدن. وبعض الناس يحاول تعدى تأثيرها من بدنها إلى بدن آخر، أو إلى نفس أخرى غائبة عنها فيتخذون تمثال ذلك الغير أو شيئا يضعه عند الحس ويشغل الحس به شغلاً تاماً فيتبعه الخيال، وتقبل النفس الناطقة عليه فتقوى التأثيرات النفسانية والتصرفات الروحانية. ولذلك أجمعت الأمم على أنه لا بد لمزاولة هذه الأعمال والوصول إلى غايتها من الانقطاع عن المألوفات والمشتبهات وتقليل الغذاء، ومخالطة الخلق، وكلما كانت هذه الأمور أتم كان ذلك التأثير أقوى.

وإذا اتفق أن كان للنفس التي تزاوّل هذه الأعمال مناسبة لهذا الأمر نظرًا إلى ذاتها وخاصيتها عظم التأثير، كما ذكرنا نظيره في النفوس الصافية. وإذا كان بينها وبين بعض النفوس المفارقة لأبدانها مشابهة في قوتها وتأثيراتها لم يبعد أن تنجذب إليها، ويحصل لها نوع ما من التعلق بالبدن، فتعاضد نفسه على أفعاله الكثيرة، وكلما كملت المشابهة وازدادت القوة قوى التأثير.

وبالجملّة، فالنفس الناطقة عرش محيط بعالم الطبيعة التي هي القوة الإلهية السارية في الأجسام كلها إحاطة شاملة كما أن المبادئ العالية محيط بها والله من ورائهم محيط.

فإذا نحت النفوس بمداركها وحركة فكرها إلى جهة المحيط، واتصلت بالعالم العلوى كانت كأنها روح من أرواحه ومجلى من مجاليه،

يظهر فيه، وعنه من الخوارق كل ما أراد أن يظهره الفياض من طريقه، وإذا تنزلت إلى عالم الطبيعة واشتغلت بِلذائذ البدن وشهواته لم يكن لها من الإدراك والتصرف إلا ما تسعه قسواه الكونية الضعيفة^(١).

رأى ابن مسكويه في النفس :

كان ابن مسكويه^(٢) لا يفرق بين النفس والعقل، فإنه يراها واحداً، ويرى أن الحسن إذا أخطأ بادرت النفس بتصحيح هذا الخطأ.. ويرى أيضاً « أن النفس جوهر باق لا يقبل الموت ولا الفناء وستجزى على ما عملت في الدار الأخرى، إلا أن سعادتها وشقاءها اللذين سيحصلان لها بعد مفارقة البدن أمور روحية تناسب قوتها وجوهرها »^(٣).

ويقول ابن مسكويه في كتابه « تهذيب الأخلاق » في المقالة

(١) عن كتاب « المطالب القدسية في أحكام الروح وآثارها الكونية » للشيخ محمد حسين مخلوف. الطبعة الثانية ١٩٦٣ الحلبي، ص ٢٣٧ و ٢٣٨.

(٢) هو أبو علي أحمد بن محمد مسكويه من فلاسفة الإسلام الذين جمعوا بين ثقافة الإغريق وثقافة الإسلام. وضموا طرقاً من حكمة الروم والهند إلى حكمة العرب والفرس.

ولد بالري سنة ٣٣٠هـ. ومات بأصبهان عام ٤٢١هـ.

(٣) عن كتاب « الحياة الأخرى » للدكتور عبد الرزاق نوفل ص ٦٣.

الأولى : « النفس جوهر ليس بجسم ، وأنه شيء آخر مفارق للجسم وهذا هو العقل . دليله على ذلك ، أن النفس لا تستحيل ولا تتغير بخلاف الجسم وأجزائه وأعراضه . وبأنها تقبل صور الأشياء كلها على اختلافها من المحسوسات والمعقولات على التمام من غير زوال رسم ، بل يبقى الرسم الأول تاماً ، وتقبل الرسم الثانى أيضاً تاماً . ولا تزال تقبل صورة بعد صورة من غير أن تضعف^(١) بل تزداد الصورة الأولى قوة على ما يرد عليها من الصور الأخرى » .

ويقول : أما الجسم فلا يقبل نقشاً على كماله بعد نقش إلا إذا زال الأول كما يرى ذلك فى الشمع مثلاً . ثم إن النفس ليست عرضاً محمولاً للجسم بل حاملة له أتم من حمل الأجسام للأعراض . بخلاف العرض فإنه محمول أبداً ولا يحمل عرضاً . وكذلك يحصل فى النفس فى قوتها الوهمية الطول والعرض والعمق وأى كيفية من كفيات الجسم كاللون والروائح فلا تصير بذلك جسماً ولا طويلة أو عريضة أو عميقة أو ذات لون ورائحة . وهى تقبل كفيات الأجسام المتضادة فى حالة واحدة بالسواء . وإذا تخلت النفس عن الحواس بأكثر ما يمكن ازدادت قوة وكمالاً وظهرت فيها الآراء الصحيحة ، أما الجسم فيزداد بمباشرة الشهوات والمحسوسات قوة وكمالاً لأنها أسباب وجوده . . .

(١) لعله يقصد بهذا قوله تعالى ﴿ فى أى صورة ما شاء ركبك ﴾ .

إلى أن يقول : وهذا أول دليل على أن جوهر النفس وطباعها غير جوهر الجسم وطباعه. وأيضاً فإن تشوّقها إلى معرفة الأمور الإلهية وميلها إلى الأمور التي هي أفضل من الأمور الجسائية وانصرافها عن الأمور واللذات الجسائية يدلنا أنها من جوهر أعلى من الأمور الجسائية..^(١)

والطريق لتحصيل الخلق الفاضل الذي تنشأ عنه الأفعال الجميلة هو - كما يقول ابن مسكويه - أن نعرف أولاً نفوسنا : ما هي، ما قواها، وملكاتهما، وغاياتها التي فيها كمالها..

فهو في النفس لم يشذ عن رأىسقراط وأفلاطون وأرسطو في أنها ليست جسماً ولا جزءاً منه ولا عرضاً له، لأنها لا تتغير ولا تستحيل كما تتغير وتستحيل الأجسام. كما أنها تقبل جميع الصور حاملة لها، على حين الأعراض محمولة أبداً موجودة في غيرها لا قوام لها بذاتها.

ومن ناحية أخرى، فالجسم بلمزجته المختلفة يتشوّق لأفعال تناسبه، وهذه الأفعال لمجد بينها وبين ما تشوّق إليه النفس من أفعال أخرى مناسبة أو شبيهة.

(١) كتاب «راجا يوجا» للأستاذ حسن حسين الطبعة الأولى ١٩٢٦ عن كتاب

تهذيب الأخلاق لابن مسكويه.

تشوق النفس إذن إلى ما ليس من طباع البدن من علوم مختلفة، وحرصها على طلب هذه العلوم وإشارها، وانصرافها عن اللذات الجسمية، دليل على أنها من جوهر غير جوهر الجسم^(١).

والأمر كذلك في بيان قوى النفس وملكاتهما، فإننا نراه يغترف من معين علم النفس عند الإغريق. وبعبارة أدق عند أفلاطون: للنفس ثلاث قوى، واحدة بها الفكر والنظر في حقائق الأمور؛ وأخرى بها ما يتصل بالغضب والشجاعة من الأفعال؛ وثالثة وهي القوة الشهوية يكون عنها ضروب اللذات الحسية وما يتصل بها.

وهذه القوى الثلاث متعارضة متباينة، وقوى إحداها تكون على حساب الآخرين. وعوامل القوة والضعف ترجع إلى المزاج والجملة أحيانا وإلى العادة وصنوف التأديبات أحيانا أخرى^(٢).

ولقد جاء ذلك في مقالته الأولى في كتاب «تهذيب الأخلاق»،

فهو يقول:

«إن قوى النفس تنقسم إلى ثلاثة أقسام: قوة ناطقة وتسمى الملكية وآلتها الدماغ، وقوة غضبية وتسمى السبعية وآلتها القلب،

(١) «فلسفة الأخلاق في الإسلام» للدكتور محمد يوسف موسى ص ٨٤ عن

«تهذيب الأخلاق» ص ٢ و ٥ و ١٢ و ١٣ و «الفوز الأصغر» ص ٣٣ - ٣٥.

(٢) نفس المرجع ص ٨٤ و ٨٥.

والقوة الشهوية وهي التي تسمى بالبهيمية وآلتها التي تستعملها من
البدن الكبدة.

« والفضائل والردائل تتقابل هذه القوى؛ فالحكمة فضيلة النفس
العاقلة، وهي تتأق عن العلم. والسخاء هو فضيلة البهيمية وهو يتأق
عن العفة. وفضيلة النفس الغضبية الشجاعة، وهي تتأق عن الحلم.
وهذه الفضائل الثلاث يحدث عنها إذا اعتدلت في نسبة بعضها إلى
الأخرى فضيلة رابعة، هي كمالها وتتمامها، وهي فضيلة العدل. وعلى
ذلك فالفضائل كما أجمع عليها الحكماء أربع وهي: الحكمة، والعفة،
والشجاعة، والعدالة. وأضدادها: الجهل، والشر، والجبن،
والجور... »

إلى آخر ما جاء في هذه المقالة التي نرى منها أن مسكويه تأثر
بأفلاطون وأرسطو في تقسيمه للنفس والفضائل، وأثر الحياة
الاجتماعية.

رأى أبو حيان التوحيدى :

لقد عني أبو حيان التوحيدى^(١) في أكثر من موضع في مؤلفاته

(١) هو أبو حيان علي بن محمد بن العباس التوحيدى. ولد ببغداد سنة
٣١٠ هـ. من أبوين فقيرين إذ كان أبوه تاجراً منتقلاً يبيع نوعاً من التمر المعروف
باسم « التوحيد » ويقال إنه حُرّم في طفولته من كل عطف وحنان، فانتسمت حياته =

بالتفرقة بين النفس والروح، على الرغم من اعترافه الصريح بأن الكلام في النفس والروح صعب شاق، ومن الحقيقة بعيد، بدليل أن الله ستر معرفة هذا الضرب عن الخلق حين قال : ﴿وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي﴾^(١).. ففي كتابه «المقاييسات» مثلاً نجده يقول : «لقد ظننت العامة وكثير من أشباه الخاصة أن النفس هي الروح، وأنه لا فرق بينهما إلا في اللفظة والتسمية، وهذا الظن مردود؛ لأن النفس جوهر قائم بنفسه، لا حاجة بها إلى ما تقوم به، وما هكذا الروح فإنها محتاجة إلى مواد البدن وآلاته»^(٢)..

ويعود أبو حيان إلى هذه التفرقة مرة أخرى فنراه يقول في موضع

= منذ البداية بطابع القمع والحرمان، وكان هذا الحرمان سبباً في التجائه إلى الدرس والتحصيل، علّه يجد فيه تعويضاً عن بعض ما فاتته من نعم الحياة. فتلمذ على كبار علماء عصره، فتلقن أصول الفلسفة والمنطق والطبيعات والإلهيات والتصوف والفقه والحديث والنحو على يد أعظم مفكرى القرن الرابع الهجرى. وله مؤلفات كثيرة نافعة لها قيمتها، منها : «الإمتاع والمؤانسة» و«المقاييسات» و«الزلى» و«المفوات لابن الصابى» و«الإشارات الإلهية» و«رياض العارفين» و«الرسالة الصوفية» و«المحاضرات والمناظرات» و«البصائر والذخائر».. وقد أمضى فترة طويلة من شيخوخته في التعبّد والتسكّ بصحبة بعض إخوانه ومريديه من الصوفيين إلى أن قضى بشيراز في العام الرابع عشر من القرن الخامس.

(١) «البصائر والذخائر» تحقيق أحمد أمين والسيد صفير ص ١١٦ سنة

١٩٥٣.

(٢) «المقاييسات» تحقيق حسن السندون ١٩٢٩ ص ٣٧٢ و ٣٧٣.

آخر : « إن الإنسان ليس إنساناً بالروح، بل بالنفس، ولو كان إنساناً بالروح، لم يكن بينه وبين الخمار فرق، بأن كان له روح ولكن لا نفس له. فليس كل ذى روح ذا نفس، ولكن كل ذى نفس ذو روح »^(١).

وهذه التفرقة الأخيرة تدلنا على أن التوحيدى قد فهم « الروح » على أنها مبدأ الحياة فى الكائن الحى، فنسب إلى الحيوان « روحاً » هى التى تشيع الحياة فى أعضاء جسمه، بينما اعتبر « النفس » جوهرًا قائمًا بذاته هو مبدأ « العقل » فى الوجود البشرى، فوقف كلمة « النفس » على الإنسان من حيث هو كائن ناطق^(٢).

رأى ابن سينا فى النفس :

لقد اهتم ابن سينا^(٣) بمسألة النفس وعالجها فى كثير من كتبه. وكانت تسيطر عليه فكرة أن النفس منزلة من العالم العلوى. ولهذا فهو متردد فى تقدير الصلة بين النفس والجسد. يقول إنها متفقة مع

(١) « الإمتاع والمؤانسة » تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين ١٩٤٢ ص ١١٣.

(٢) عن كتاب « أبو حيان التوحيدى » للدكتور زكريا إبراهيم (سلسلة أعلام

العرب رقم ٣٥) ص ١٩٧ و ١٩٨.

(٣) هو أبو على الحسين بن سينا المشهور بالشيخ الرئيس (٣٧٠هـ - ٤٢٨هـ)

(٩٨٠ - ١٠٣٧ م) ولد فى قرية خرمين وكان فى صغره سريع الذكاء. انتقل به أبوه إلى بخارى وهى يومئذ حافلة بالعلماء فى زمن نوح بن منصور من ملوك الدولة =

الجسد في النوع والمعنى، فهي إذن قوة من قوى الجسد تتخلق من مادته التي يخلق منها، أي أن مادتها محسوسة ملموسة. ولكنه يعود فيقرر أنها تفيض عليه من العقل الفعال ثم يعود فيقول بأبديتها وخلودها وبأنها حادثة بحدوث البدن وباقية بعده فلا تنعدم بانعدامه بل تظل محتفظة بكيانها عندما تنفصل عن هذا البدن.

ويقول ابن سينا إن النفس الناطقة (أي الإنسانية) هي جوهر واحد، وهي كمال أول لجسم طبيعي آلي..

وهو يعرف النفس أيضاً «بأنها صورة لجسم طبيعي ذي حياة بالقوة»، كما فعل أرسطو والفارابي من قبل.

ولقد أفرد الفيلسوف ابن سينا في كتابه «النجاة» وهو المختصر من كتابه «الشفاء» فصلاً في أن النفس لا تموت بموت البدن، يقول فيه: «نقول إنها لا تموت - أي النفس - بموت البدن، ولا تقبل الفساد لأن كل شيء يفسد بفساد شيء آخر فهو متعلق به نوعاً من

= السامانية. حفظ القرآن وأخذ يقرأ الفقه قبل أن يتجاوز العاشرة من عمره. ولم يدرك السادسة عشرة حتى تعلم المنطق والهندسة والطبيعة والفلسفة والطب ثم تفرغ للتوسع في هذه العلوم. ومُرّت به طوارئ مختلفة وقاسى ما يقاسيه طالب العلا من العذاب. وغلبت عليه شهواته البدنية فأنثرت في مزاجه حتى أماتته بهمدان سنة ٤٢٨ هـ. وهو في الثامنة والخمسين من عمره. وله مؤلفات تربو عن المائة مصنف أهمها كتابه الطبي «القانون» وكتاب الشفاء ومختصره وكتاب النجاة وتوجد مجموعة من كتبه في مكتبي أكسفورد وليفز.

التعلق. فلما أن يكون تعلّقه تعلّق المكائى فى الوجود، وإما أن يكون تعلّق المتأخر عنه فى الوجود؛ وإما أن يكون تعلّق المتقدم عليه فى الوجود، وذلك أمر ذاتى لها لا بالزمان. فإن كان تعلّق النفس بالبدن تعلّق المكائى فى الوجود وذلك أمر ذاتى لها لا عارض، فكل واحد منها مضاف الذات إلى صاحبه. فليست النفس ولا البدن بجوهر واحد ولكنها جوهراّن. وإن كان ذلك أمراً عرضياً لا ذاتياً فإذا فسد أحدهما بطل العارض الآخر من الإضافة ولم تفسد الذات بفساده. وإن كان تعلّقه به تعلّق المتأخر فى الوجود فالبدن علة النفس فى الوجود. والعلل أربع ومحال أن يكون البدن علة فاعلية. فإن الجسم بما هو جسم لا يفعل شيئاً، وإنما يفعل بقواه. ثم القوى الجسمانية كلها إما أعراض وإما صورة مادية. ومحال أن تفسد الأعراض أو الصورة القائمة بالمواد وجود ذات قائمة بنفسها لا فى مادة. ومحال أيضاً أن يكون البدن علة قابلة فقد بينا وبرهنا أن النفس ليست منطبقة فى البدن بوجه من الوجوه. ومحال أن يكون البدن علة صورية للنفس أو كمالية، فإن الأولى أن يكون الأمر بالعكس. فإذاً ليس تعلّق النفس بالبدن معلول بعلة ذاتية. . .

ويفرّق ابن سينا بين ثلاثة أنواع من النفوس : النفس النباتية، والنفس الحيوانية، والنفس الإنسانية. فالنبات له نفس؛ لأنه يتغذى وينمو ويولد المثل. والحيوان له نفس، لأن الوظائف السابقة توجد لديه، بالإضافة إلى قوى أخرى، وهى الإحساس والحركة الإرادية.

وللإنسان نفس، إذ توجد لديه نفس الوظائف السابقة عند الحيوان والنبات، بالإضافة إلى قوى أخرى، وهى الملكات العقلية والوجدانية^(١).

ولقد قسم ابن سينا مواهب النفس إلى أربعة أقسام:

١ - الخواص الظاهرة أو الخواص الخمس.

٢ - الخواص الباطنية.

٣ - الخواص المحركة.

٤ - الخواص العاقلة.

وقسم كل خاصة منها إلى أقسام أدق. فذكر القوة الوهمية وبها يكون للحيوان حكمة كما يفعل الإنسان بقوة الفكر أو التأمل. فإنه بالوهم تعلم الشاة أن صغارها فى حاجة إلى حنانها، وأنهن فى خطر من الذئب. وبهذا وضع ابن سينا حدًا فاصلًا بين الحقيقة وفلاسفة اليونان الذين خلطوا بين تلك القوى وبين قوة الخيلة.

أما فيما يتعلق بصلة العقل المؤثر بالنفس البشرية فلم يحاول ابن سينا أن يقرر رأيا. وهو كسائر فلاسفة الإسلام يرى فى تلك الصلة اسمى ما تتطلع إليه النفس البشرية فينادى بقهر المادة وتطهير النفس من أدرانها، حتى تصير، وعاءً نقيًا طاهرًا تصلح لتلقى الإلهام الإلهى.

(١) عن كتاب «دراسات فى الفلسفة الإسلامية» ص ٢٣. ودائرة المعارف الإسلامية» ص ٣٢٣.

ويرى ابن سينا أن الكمال الحقيقي للنفس العاقلة التي تنشأ المعرفة خفي، ومصيرها عنده أن تكون عالماً عقلياً تنبسط فيه صور الموجودات. وترتيبهن. ويبدأ هذا الترتيب بالخير العام، ثم المواد الروحية، عارفة بأنهم الأشياء كالجمال التام. والخير التام. والمجد التام، فتصل به وتصير مادة نقية. ولكن ما دامت النفس متعلقة بالعالم الأرضي فلا تستطيع أن تشعر بتلك السعادة لما يحيط بها من الشهوات وأنواع الفتنة والهوى.

ولا يستطيع الإنسان الخلاص من تلك الأدران إلا إذا تعلّق بأهداب العالم العقلي فتجذبه. رغبته إليه وتصونه عن النظر إلى ما وراءه. وهذه السعادة لا تنال إلا بممارسة الفضائل والكمالات. ثم يتحدث عن سمات نفوسهم وتهذبت أرواحهم فيقول: إنه يوجد رجال ذوو طبيعة طاهرة. اكتسبت نفوسهم قوّة بالطهر، وتعلقها بالعالم العقلي، فتستطيع أرواحهم أن تلمس بتلك الطهارة المجهول، وتدرك كثيراً مما يخفى على العقول.

ثم يأخذ ابن سينا في شرح مراتب الاتصال وأسراره إلى أن يصل إلى فئة يطلق عليهم اسم أصحاب العقل المقدّس والنفس الطاهرة الزكية. ثم يقول: «وإن هذا العقل لمن السمو بحيث لا يمكن لكل البشر أن يناههم منه نصيب».

ولابن سينا رسائل كثيرة عن «النفس» جاءت متفرقة في كتابه

« النجاة » ولقد جمع أطراف هذه المباحث النفسية ونسّقها وربط بين أجزائها في رسالة على حدة، هي الرسالة التي تسمى « أحوال النفس » حتى يتسنى لطالب هذا العلم أن يطلع عليه في كتاب مستقل يحتوي على جملة آرائه الرئيسية في النفس^(١). وكان أوفى ما كتب في هذا الباب. عدا رسائل أخرى منها : « زبدة قوى الحيوانية » و« مقالة في القوى الإنسانية وإدراكاتها » و« رسالة في القوى الجسدية » و« مبحث عن القوى النفسانية » و« رسالة في معرفة النفس الناطقة وأحوالها » و« رسالة في الكلام على النفس الناطقة ».

وكان لهذه الرسائل أثرها العظيم عند الفلاسفة والمفكرين في أوروبا. حتى أن أحد هذه الرسائل وهي « مبحث عن القوى النفسانية » نقلت مع شروحها والتعليقات عليها إلى سبع لغات هي : العربية، والسريانية، والعبرية، واللاتينية، واليونانية، والألمانية، والفارسية، بين سنة ١٥٤٦ و ١٨٧٥ ونشرت سنة ١٨٨٢ باللغة الإنجليزية^(٢).

وجدير بالذكر أن هذا الكتاب وضعه ابن سينا حين كان في السادسة عشرة من عمره. وكان قد دعى إلى بخارى لمعالجة الأمير

(١) عن كتاب « أحوال النفس » تحقيق الدكتور أحمد فؤاد الأهواني ص ٦.

(٢) انظر كتاب « هدية الرئيس للأمير » تحقيق إدوارد كرينليوس فنديك

المستشرق الأمريكي مطبعة المعارف ١٣٢٥ هـ. ص ٤ - ١٠.

نوح بن منصور بن نصر السعدي، صاحب خراسان، من مرضى اعتراه. فأخذ يعالجه حتى برئ واتصل به وقرب منه. وأهداه هذا الكتاب الذي جعل عنوانه وقتذاك: «هدية الرئيس للأمير وهي مبحث عن القوى النفسانية أو كتاب في النفس على سنة الاختصار ومقتضى طريقة المنطقيين».

وجاء هذا الكتاب في عشرة فصول هي:

الفصل الأول: في إثبات القوى النفسانية التي شرع في تفصيلها وإيضاحها.

الفصل الثاني: في تقسيم القوى النفسانية الأولى وتحديد النفس إطلاقاً.

الفصل الثالث: في أنه ليس شيء من القوى النفسانية حادث عن امتزاج العناصر الأربعة بل واردة عليها من الخارج.

الفصل الرابع: في تفصيل القول في القوى النباتية وذكر الحاجة إلى كل واحدة منها.

الفصل الخامس: في تفصيل القول في القوى الحيوانية وذكر الحاجة إلى كل واحدة منها.

الفصل السادس: في تفصيل القول في الحواس الظاهرة وكيفية إدراكها وذكر الخلاف في كيفية الإبصار.

الفصل السابع : في تفصيل القول في الحواس الباطنة والقوة المحركة للبدن.

الفصل الثامن : في ذكر النفس الإنسانية من مرتبة بدتها إلى مرتبة كمالها.

الفصل التاسع : في إقامة البراهين الضرورية في جوهرية النفس الناطقة على طريقة النطق.

الفصل العاشر : في إقامة الحجة على وجود جواهر عقلي مفارق للأجسام قائم للقوى النطقية مقام ينبوع ومقام الضوء للإبصار. وبيان أن النفوس الناطقة تبقى متحدة به بعد موت البدن آمنة من الفساد والتغير وهي المسمى العقل الكلي.



ولقد أثر عن ابن سينا جملة صالحة من الشعر تمازجه الحكمة،
وتتخلل ألفاظه الغضة أزاهير الخيال المنير. فهو يقول في النفس والحكمة :

هذب النفس بالعلوم لشرق،
وذر الكل فهي للكل بيت :
إنما النفس كالزجاجة، والعلم
سراج، وحكمة الله زيت

فلإذا أشرقت فلانك حى،
وإذا أظلمت فلانك ميت

وفى هذا المعنى يقول يضاً :

خير النفوس العارفات ذواتها
وحقيق كميات مآهياتها
وبما الذى حلت وم تكونت
أعضاء بنيتها على هيئاتها :
نفس النبات ونفس حى ركبها،
هلا كذاك سماته كمياتها؟
يا للرجال لعظم رزء لم تنزل
منه النفوس تخب فى ظلماتها..

كما أن له أيضاً قصيدة عينية مشهورة فى النفس توضح آراءه
فيها، ويبين فيها أحوال النفس الناطقة وتعلقها بالبدن وفراقها عنه.
وهى تتسق مع تعريفه للنفس، ومع براهينه على وجودها. وهى
تذكرنا إلى جانب ذلك بأساطير أفلاطون بعض الشيء، ففيها بيان
لأصلها ومصيرها، وفيها إشارة إلى الأجنحة، والتذكر والنسيان،
والحنين إلى الصعود، وإدراك الحقائق الخالدة الثابتة.

وسوف ننشر هذه القصيدة مشروحة فيما بعد لما فيها من فائدة

ومتعة..

رأى الغزالي في النفس :

لقد فرّق الإمام الغزالي^(١) بين النفس والروح والعقل في كتابه «إحياء علوم الدين». ولكنه كتب مقدمة كتابه «معارج القدس في مدارج معرفة النفس» عن «معاني الألفاظ المترادفة على النفس وهي أربعة : النفس والقلب والروح والعقل» ثم قال : «إن النفس يراد بها حقيقة الأدمى وذاته. فإن نفس كل شيء حقيقته، وهو الجوهر الذي هو محل المعقولات. وهو من عالم الملكوت ومن عالم الأمر على ما نبين.. نعم تختلف أسماؤها باختلاف أحوالها العارضة عليها. فإن

(١) هو حجة الإسلام أبو حامد محمد بن محمد الغزالي، ولد بطوس من أعمال خراسان سنة ٤٥١ هـ. ومات بها سنة ٥٠٥ هـ. (١٠٥٨ - ١١١١ م.) أي بالغاً من العمر ٥٤ عاماً بعد أن مثل دوراً مهماً في الحركة الدينية والفلسفية في عصره. وكان ذا عقل ذكي ونفس كريمة، لم تر العيون مثله لساناً وبياناً وخاطرًا ودكاءً وعلماً وعملاً فاق أقرانه من تلامذة الحرمين وانتشر صيته في الأفاق. وصنّف كتباً لم يُصنّف مثلها. ثم حجّ وترك الدنيا واختار الزهد والعبادة وبالع في تهذيب الأخلاق. ومن مؤلفاته المتحل في علم الجدل. والتبر المسبوك. وإحياء علوم الدين. ومقاصد الفلاسفة الذي ترجم إلى اللاتينية وطبع في فيينا سنة ١٥٠٤ م. وتهافت الفلاسفة وتوجد له ترجمة عبرية خطية في مكتبة فرنسا الوطنية. وكتاب المنقذ من الضلال، وميزان العمل الذي ترجم إلى العبرية واللاتينية والوسيط في الفقه. ومعيان العلم، ومشكاة الأنوار وكتاب الدرة الفاخرة الذي ترجمه جويته وطبع في جنيف سنة ١٨٧٨.

انجهت إلى صوب الصواب ونزلت عليها السكينات الإلهية وتواترت
عليها نفحات فيض الجود الإلهي فتطمئن إلى ذكر الله عز وجل
وتسكن إلى المعارف الإلهية وتطير إلى أعلى أفق الملكية فيقال نفس
مطمئنة...»^(١)

ثم هو يقول بعد كلام طويل في الصفحة ١٣ في من نفس
الكتاب : « ونحن حيث أطلقنا في هذا الكتاب لفظ النفس والروح
والقلب والعقل فنريد به النفس الإنسانية التي هي محل
المعقولات... »

ثم ينتهي بخاتمة تنعطف على ما سبق من معرفة النفس وقواها
وبذلك « يتدرج إلى معرفة الحق جل جلاله ومعرفة صفاته وأفعاله
لأن المبادئ إنما تراد للنهايات، والنهايات إنما تظهر للمبادئ. فكل
علم لا يؤدي إلى معرفة الباري جل جلاله فهو عديم الجدوى
والفائدة، وقليل النفع والعائدة... » ويقول :

« إنا أثبتنا النفس على الجملة بمعرفة آثارها وأفعالها. فالنفس
النباتية عرفناها بآثارها من التغذية والتنمية وتوليد المثل. والنفس
الحيوانية بآثارها من الحس والحركة الاختيارية. والنفس الإنسانية
بالتحريك وإدراك الكليات. وعلمنا أن هذه الأفعال تتعلق بمبدأ

(١) الصفحة ١٠.

يسمى ذلك المبدأ نفساً فيكون قوامها ووجودها وخاصيتها بذلك المبدأ الذى هو النفس فكذلك فاعلم أن الوجود على قسمين : إما أن يتعلق وجوده بغيره بحيث يلزم من عدم ذلك الغير عدمه أو لا يتعلق. فإن تعلق سميناها ممكناً، وإن لم يتعلق سميناها واجباً بذاته. فيلزم من هذا فى واجب الوجود معرفة أمور...^(١)

وآراء الغزالي فى النفس - كما نرى - لا تكاد تختلف فى قليل أو كثير عن آراء ابن سينا فهو يتبعه خطوة خطوة فى بيان صفاتها والبرهنة على وجودها وخلودها.

النفس عند ابن رشد :

وأما ابن رشد^(٢) فيعتبر النفس والروح كائناً واحداً فضلاً عن تكراره القول بغموض مسألة الروح فى كتابه «فصل المقال».

(١) عن كتاب «معارج القدس فى مدارج معرفة النفس» للغزالي ص ١٤١.

(٢) هو أبو الوليد بن رشد للملكى (٥٢٣ هـ - ٥٩٥ هـ) (١١٢٦ م -

١١٩٨ م) وزير دهره وعظيمه وفيلسوف عصره وحكيمه. تولى رئاسة الفتاوى فى مراكش ثم استوطن أشبيلية فاشتهر بالتقدم فى العلوم حتى فاق أهل زمانه وطار ذكره فى أقطار الأندلس والمغرب. ولد فى قرطبة من أسرة معروفة بالأندلس وكان جده لوالده قاضى القضاة. وله مؤلفات جليلة عزيزة الوجود منها : كتاب الكليات وهو مؤلف طهى فى سبعة أجزاء. وكتاب مختصر المجسطى. وهذا فضلاً عن الشروح التى قام بها لكتب أرسطو وهى على ثلاثة أنواع : مطول، ووسط، ومختصر. وأغلب مؤلفاته ترجم إلى اللغتين العبرية واللاتينية وينتشر وجود نصّها العربى.

وقد اتهم ابن رشد بأنه يذهب إلى أن النفوس الفردية تندمج في النفس الكلية بعد الموت، وأنه يتكرر على هذا النحو خلود كل نفس إنسانية على انفرادها، وليس هذا من الحق في شيء، إذ أنه يجب أن نميز في مذهب ابن رشد - كما في مذاهب غيره من الفلاسفة - بين « النفس » و« العقل » فالعقل مجرد غاية التجريد مخلص عن المادة، ولا يكون بالفعل إلا إذا اتصل بالعقل الكلي أو العقل الفعال وما نسميه عقلاً عند الإنسان ليس إلا قوة أو استعداداً لقبول المعقولات الصادرة عن العقل الفعال، وتسمى هذه القوة « العقل المتفعل » وهي ليست موجودة بالفعل وإنما يجب أن تخرج إلى الفعل وأن تصير « عقلاً مستفاداً »، فهي إذن تتصل بالعقل الفعال الذي هو محل المعقولات الأزلية الأبدية، وباتصالها بهذا العقل الفعال تصير بدورها أبدية..

وليس الأمر كذلك في النفس؛ لأن النفس عند هؤلاء الفلاسفة هي القوة المحركة التي تحيي الأجسام الطبيعية الآلية (العضوية) وتغذيها وتنميتها؛ وهي نوع من القوة يحيي المادة، وليس مخلصاً من غواشيها كخلوص العقل، بل هو عكس ذلك شديد الاختلاط بها، حتى إن النفس قد تكون متكونة مما يشبه المادة أو من مادة لطيفة بالغة اللطف. وهذه النفوس الإنسانية « صور » للأجسام، وهي لذلك لا تقوم بها بل تبقى بعدها وتستطيع أن تحيا منفردة بعد فناء الأجسام.

وليس هذا البقاء عند ابن رشد إلا مجرد إمكان فحسب، فهو لا يعتقد أن الأدلة الفلسفية البحتة تستطيع أن تعطينا برهاناً قاطعاً على خلود النفس إذا تصورناها على هذا النحو. وحل هذه المسألة متروك إلى الوحي^(١).

وإذا قال ابن رشد بوحدة النفوس، فلأنما يقصد بذلك أن الإنسانية تعيش عيشة دائمة، وأن خلود العقل الفعال هو إحياء للإنسانية واستمرار دائم للمدنية. ويعلق على هذا الأستاذ لطفى جمعه في كتابه «تاريخ فلاسفة الإسلام» فيقول:

«... نلفت نظر الباحثين إلى الاتفاق التام بين هذا القول وبين نظرية أوجست كونت في خلود الإنسانية وبقائها، تلك النظرية التي أدت به إلى وضع دين الإنسانية، فأقيمت له معابد في بعض ممالك الغرب...».

النفس عند ابن عربي:

ابن عربي^(٢) فيلسوف لم يشذ عن أمثاله من المفكرين. فله رسالة

(١) انظر «دائرة المعارف الإسلامية»، ص ٢٨٩ و ٢٩٠ وكتاب «تهافت التهافت»

ص ١٣٧.

(٢) هو الشيخ الأكبر سلطان العارفين سيدي أبو بكر محمد بن علي بن

عبد الله الحاتمي الملقب بمحيي الدين بن عربي. ولد «بجرمية» يوم الاثنين سابع=

في النفس كما للكندى والفارابي وابن سينا وإن كان أقل منهم تحديدًا ودقة. وقد عني في هذه الرسالة ببيان النفس ما هي، وبالإشارة إلى ما فيه خيرها وسعادتها.

إن النفس - فيما يقول - هي ما يعنيه الواحد منا حين يقول «أنا» ومع هذا فالحكماء ليسوا على اتفاق على معناها فمنهم من يرى

=رمضان سنة ٥٦٠هـ. وتوفي سنة ٦٣٨هـ. (١٦٢ - ١٢٤٠م.) - فيلسوف صاحب مذهب ومؤسس مدرسة. ولكنه فيلسوف أثر أن يحمل منهج العقل الذي هو منهج التحليل والتركيب ويأخذ بمنهج التصوير العاطفي والرمز والإشارة والاعتماد على أساليب الخيال في التعبير. وربما كان له عذره في كل ذلك لأنه - ككل صوفي - يعالج مسائل يستعصى على العقل غير المؤيد بالذوق أن يدركها ويستعصى على اللغة غير الرمزية أن تفصح عن أسرارها. ومتى كان العقل وحده أداة صالحة للوصول إلى اليقين، أو إلى الحقيقة التي تطمئن إليها النفس؟ كتاب «فصوص الحكم» للدكتور أبو العلا عفيف، ص ٩. طبعة بيروت.

ولابن عربي من المؤلفات، مالا يكاد العقل يتصور صدوره عن مؤلف واحد لم ينفق كل لحظة من لحظات حياته في التأليف والتحرير. بل شغل شطرًا غير قليل منها فيما يشغل به الصوفية أنفسهم من ضروب العبادة والمجاهدة. ولو قيس ابن عربي بغيره من كبار مؤلفي الإسلام أمثال ابن سينا والغزالي لبيد أنهم جميعًا في ميدان التأليف من ناحية الكم والكيف على السواء. «دكتور أبو العلا عفيف» فقد ألف نحوًا من ٢٨٩ كتابًا ورسالة على نحو قوله في مذكرة كتبها عن نفسه سنة ٦٣٢ - أو ٥٠٠ كتاب ورسالة على حد قول عبد الله جلمي صاحب كتاب «نفحات الأنس» أو ٤٠٠ كتاب كما يقول الشعرائي في «اليواقيت والجواهر»

أنها مادة جسمية تكون في هذا الجسم المرقى المحسّ، وآخرون يرون : أنها جوهر روحاني منتشر في الجسم.

ومهما يكن، فهي التي تعطى الجسم الحياة، وتتخذة آلة لاكتساب العلوم، التي بها يمكن أن تصل لكمالها الخاص وإلى معرفة ربها. وبهذه الطريقة تكون مستعدة لأن ترقى حتى تمثل في حضرة الله، كأنها في حضرة أخلص أحبائها، فتصير في حالة من الغبطة لا نهاية لها^(١).

ولكى يوضح الفرق بين النفس والجسم نراه يقول : « إن الله جعل الإنسان من عنصرين، جسم كثيف مظلم، وجوهر بسيط منير كسائر الجواهر المفارقة للمواد، يبعث في هذا الجسم الحياة. هذا الجوهر هو النفس الناطقة، أو هو العقل، على حدّ تعبير الفلاسفة، أو النفس المطمئنة على حدّ تعبير القرآن، أو القلب في اصطلاح المتصوفة.

والنفس معها تعددت أسماؤها، وجدت قبل الجسم ولا تفنى بفنائها، وليست كل النفوس على درجة واحدة في الكمال، أو سواء في تعلّقها بالأجسام وظلماتها، وكمالها يرجع إلى ما تبذل من جهد في العلم، وفي الخلاص من أسر الجسم والشهوات.^(٢)

(١) عن كتاب «فلسفة الأخلاق في الإسلام» للدكتور محمد يوسف موسى

ص ٢٧٥ عن «مفكر الإسلام» للبارون كارادى فو، ج ٤ ص ٢٢٠ - ٢٢١.

(٢) نفس المرجع ص ٢٧٥ - ٢٧٦ عن «مفكر الإسلام» ص ٢٢١ وما

بعدها.

ولقد قسّم الشيخ محيى الدين النفس إلى ثلاث قوى أى نفوساً،
وهى : النفس الشهوانية، والنفس الغضبية، والنفس الناطقة...
وقال : « إن جميع الأخلاق تصدر عن هذه القوى. فمنها ما يختص
بإحداها، ومنها ما يشترك فيه قوتان، ومنها ما يشترك فيه القوى
الثلاث. ومن هذه القوى ما يكون للإنسان وغيره من الحيوان، ومنها
ما يختص به الإنسان فقط. أما النفس الشهوانية فهي للإنسان ولسائر
الحيوان. وهى التى يكون بها جميع اللذات والشهوات الجسدية
كالإقدام إلى المأكّل والمشارب والمباضعة. وأما النفس الغضبية فيشارك
فيها أيضاً الإنسان وسائر الحيوان. وهى التى يكون بها الغضب
والجرأة ومحبّة الغلبة. وهذه النفس أقوى من النفس الشهوانية وأضرّ
بصاحبها إذا ملكته وانتقاد لها. وأما النفس الناطقة وهى التى بها تميّز
الإنسان من جميع الحيوان وهى التى بها يكون الذكّر والتمييز والفهم،
وهى التى بها شرف الإنسان وعظمت همته... »^(١).

ماذا قال إخوان الصفا في النفس ؟ :

لقد كان لجماعة إخوان الصفا^(٢) رأى فى النفس يُعتدّ به، ولهم

(١) عن كتاب « فلسفة الأخلاق » للشيخ محيى الدين بن عربى ١٣٢٢ هـ

ص ٩ - ١٥.

(٢) من أشهر الجماعات الإصلاحية التى أخذت على عاتقها وضع المؤلفات

الفلسفية الدينية ونشأ بين طلاب الحكمة، وتسهيل الاطلاع على خفايا الشرائع. نشأ
إخوان الصفا حوالى منتصف القرن الرابع الهجرى. واحتلت فى تاريخ الفكر =

مذهب في هبوط النفس من الفلك العلوى إلى الأرض وفي تقرير مصيرها بعد ذلك بما تكون قد قسّمته من أعمال. ويتجلى هذا المذهب في رسائلهم الجامعة المعروفة. فمن أقوالهم المشوثة في هذه الرسائل يتبين لنا أنهم يرون أن « النفس الكلية انصرفت إلى العقل الكلى علّتها، تقبل منه الفيض والفضائل، وتترأى فيها المثالات العقلية أنواراً روحانية، وهى منعمة، مسرورة، غير أنها أرادت التشبه بعلّتها، فتكون نافعة، تفيض على كائن آخر ما أفاضه العقل الكلى عليها، فمكّنها الواحد من الجسم، وهيأه لها، خالقاً عالم الأفلاك وأطباق السموات، من الفلك المحيط إلى منتهى مركز الأرض، فتحرّكت النفس الكلية حركة اختيارية، وصوّرت في الأشياء المخلوقة صوراً لما في ذاتها. وجرى أمر النفس الكلية على هذا الحال زمناً مديداً، على أحسن نظام إلى أن كان من آدم ما كان، فأهبطت النفوس الجزئية إلى مركز الأرض، واتحدت بالأجسام السفلية، وفارق الأجرام العلوية من استحق منها العذاب لما كان منه من النسيان والخطيئة. وانقسمت هذه النفوس الجزئية إلى ثلاث فرق: الأولى اتحدت بجمهورية المعادن، والثانية اتصلت بجمهورية النبات، والثالثة اتحدت بجمهورية الحيوان. ثم عطفت النفس الكلية بعد ذلك راجعة

= العرب مقاماً رفيعاً. ولقد نشط أعضاؤها في السعى للتواصل إلى الإصلاح الاجتماعى والدينى إلى جانب ما قلموا به من تبسيط العلوم ونشرها في بيثهم.

إلى قبول الفيض العقلي بالتوبة والاستغفار لمن في الأرض»^(١).

ولقد عرّفوا النفس بأنها «جوهرة سماوية نورانية حية، علامة فعّالة بالطبع، حسّاسة دراية لا تموت ولا تفنى، بل تبقى مؤبدة، إما ملتدة، وإما مؤتلمة».

أما قواها فهي عندهم كثيرة، يقولون إنها لا يحصى عددها إلا الله. وهم يذكرون منها: الباصرة والسامعة والشامة والذائقة واللامسة والمتخيلة والذاة والمفكرة والحافظة والناطقة والكتابة وهم جرا. أما كيفية حصول المعلومات فيها فهم يتصورونها على النحو الآتي:

«بيان ذلك أن القوة المتخيلة إذا تناولت رسوم المحسوسات من القوى الحاسة أدركت وأدّت إليها فتجمعها كلها وتؤديها إلى القوة المفكرة التي مجراها وسط الدماغ حتى تميز بعضها من بعض، وتعرف الحق من الباطل، والصواب من الخطأ، والضار من النافع، ثم تؤديها إلى القوة الحافظة التي مجراها مؤخر الدماغ لتحفظها إلى وقت الحاجة والتذكار..»

ثم إن القوة الناطقة تتناول تلك الرسوم المحفوظة وتعبّر عنها عند البيان للقوة السامعة من الحاضرين في الوقت».

(١) عن كتاب «إخوان الصفا» للدكتور جبرور عبد النور، عن «الرسالة

الجامعة» جزء ٢ ص ٢٩٦ - ٢٩٩.

وفي رأيهم أن حالة النوم تبين أوضح تبين دور النفس وأهميتها، فإذا استولى السبات على الإنسان، هدأت الحواس، وسكنت الحركات، وقابلت حالة الجسم المدينة في الليل : تغلق أبوابها، وتتعلل صناعتها، وتخلو طرقاتها، وينام سكانها. ثم ينجلي مبلغ أثرها بعد أن تفارقه نهائيا، فإذا بكل ما كان يظهر منه من عمل يتلاشى، ويصبح الجسم كالمدينة الخربة التي تهاوت جدرانها، وخرت سقوف منازلها، يتغير ويتفخ ويصير مأوى الديدان، ويتحول تراباً^(١).

ولإخوان الصفا كلام كثير كثير عن النفس أثبتوه في رسائلهم الجامعة مجتزئ منه الرسالة التالية التي يفندون فيها رأى القائلين بأن الجسم وعاء للنفس، ذاهبين على العكس من ذلك إلى أن الجسم محمول لا حامل، وهي رسالة لها أهميتها وفائدتها :

«... واعلم أنه (أى الجسم) محمول لا حامل - كما ظن كثير من لا علم عندهم ولا معرفة معهم أن الجسم حامل النفس، وأنه زبدته وصفوة طبائعه، وأنها تقوى بقوة الغذاء، وتضعف بضعفه، وليس الأمر على ما ظنوا ولا القضية كما توهموا، وإنما النفس حاملة للجسم وأعراضه، وهي الذاهبة به في الجهات التي يجب لها، وهي معه تدبره في مجيئه ونهايه، وبها يستقر على ما يجتاسه ويشاكلة من الكثائف، إما في جهة من الجهات الأرضية من هبوط إلى أسفل

(١) نفس للرجع عن الرسائل جزء ثان ص ٣٣٣.

بحيث يكون له ثبات القلمين في الهبوط، وإما طلوع إلى فوق بحيث يمكنه مثل ذلك. وإما استواء طيران في الهواء وطلوع إلى السماء فإنها لا يمكنها بهذه الطينة الكثيفة ترقبها إلى هناك، بل يمكنها الصعود بمجرد ما إذا تخلصت منه وانفصلت عنه».

«وذلك أن السفينة في البحر المحركة الآلة المتقنة الأداة تمر فيه بمن يرب أمرها ويصلح حالها، ومع ذلك فإنها لا تسير إلا بهبوب الرياح القائدة لها إلى الجهة التي يختار صاحبها، وإذا سكنت الرياح وقفت السفينة عن ذلك الجريان، كذلك جسد الإنسان إذا فارقته النفس لا تنهأ له تلك الحركة التي كان يتحرك بها مع النفس. ولم يعدم من آتة شيئاً ولا ذهب منه عضو من الأعضاء إلا ذهاب الروح منه فقط. والبرهان أن الرياح ليست من جوهر السفينة ولا السفينة حاملة بل الرياح محركة لها».

«فإذا صح أن الرياح محركة للسفينة وليست من جوهر السفينة ولا تقدر السفينة ومن فيها على استرجاع الرياح بعد ذهابها بحيلة يعملونها أو صنعة يصنعونها كذلك ليست الروح من جوهر الجسم، ولا الجسم حامل للروح ولا يقدر أحد من العالم على استرجاع النفس إذا فارقت الجسم».

«فياليت شعري كيف يفسد هذا البرهان إلا بمكابرة العيان!..
فإذا تحققت ذلك وعلمت أن جسمك إنما هو سفينة معدة لهبوب

الرياح ونزولها عليها، علمت أن هلاك السفينة - إذا هلك - يكون من حالين : إما بفساد من جهة جرمها وانحلال تركيبها فيدخل الماء، ويكون ذلك سبب غرقها وهلاكها وهلاك من فيها إن غفلوا عنها ولم يتداركوها بالإصلاح والتفقد لها. كهلاك الجسم من غلبة إحدى الطبائع متى تهاون صاحبه وغفل عنه، كذلك النفس لا تبقى مع الجسد إذا فسَد مزاجه، وتعطل نظامه، وضعفت آتته كما لا يتنبأ للريح أن تعود للسفينة كما كانت تسوقها من قبل غرقها، والريح موجودة في هبوبها غير معدومة من الموضوع الذي كانت السفينة فيه قبل هلاكها، كذلك النفس باقية في معادها كبقاء الريح في أفقها بعد تلف الجسم، وإنما يكون الفرق للمركب بفساد آتته وهلاك الجسم بفساد مزاجه وغلبة طبائعه».

«وأما القسم الثاني فهو أن يكون المركب هلاكه بقوة الريح العاصفة الهابة الوارد منها على السفينة ما ليس في وسع آتتها حمله ولا القدرة عليه فتضعف الآلة وتنكسر الأداة، فإن كان من فيها من أهلها عارفين موجب ذلك الأمر من نزول ذلك العاصف وأنه بموجب المقدار اطمأنت نفوسهم وسلموا إلى ربهم ووعظ بعضهم بعضا وصبروا على ما نالهم، فإن زاد بهم الأمر حتى يسطح السفينة ما يكسرهما ويكون منهم ما قضى، كانوا مطمئني النفوس ولا يهتمونها، إنما أصابهم ذلك لتفريط وقع منهم، كذلك الأحوال العارضة للجسم من جهة الأحكام الفلكية والحركات النفسانية المنبئة

أولاً من النفس الكلية التي تذهب بالأجسام وتهدمها لا دواء للمعالج والطبيب ولا للمريض أيضاً.

«فأما الصبر عليها وقلة الجزع منها إلى أن تزول أو يكون بها الانتقال إلى دارالمعاد، فأحق ما صبر عليه وأولى ما استجيب له».

«وهذا الاعتقاد صح أن النفس هي جوهر غير الجسم، وأنها هي الحاملة له المبتلاة به، فإذا تصوّرت ذلك وصحّ عندك وتم لك العمل بهذه السياسة فقد استراحت نفسك من الهم والغم من أجله وسببه»^(١).

(١) عن الرسائل: جزء رابع ص ٢٩٦ و ٢٩٧.

هل تظل النفس حية بعد مفارقة الجسد؟

إن بقا النفس بعد انفصال الجسد قضية من القضايا الهامة التي شغلت عقول المفكرين والفلاسفة منذ قديم، وستظل تشغلها إلى أن يشاء رب العالمين. وهي قضية ثبتت صحتها وأصبحت في غير حاجة إلى أى نقض أو تفنيد، بالرغم من كثرة ما قاله الماديون من أقوال إن دلت على شيء فإنما تدلّ على جهل ومكابرة.

فالنفس البشرية - لبساطتها وروحانيتها وعدم قابليتها للفساد يمكنها أن توجد بغير أن تخشى مبدأ موت يكون فيها ذاتياً، وفي عبارة أخرى، إن النفس قادرة، بطبيعتها، على أن تظل موجودة حية بعد انفصالها من الجسد.

ثم إن النفس متميزة، بطبيعتها، عن الجسد، فلها حياة خاصة بها، وهي قائمة بعقلها الذي يختص بالأمور الروحية وغير المادية، وإرادتها التي تتعلق بالخير غير المنظور. والكائن الذي يتصف بهذه

القوى الشريفة يمكنه أن يوجد حتى بعد انفصاله من الجسد وأن يستمر في القيام بأعماله أيضاً دون أن يكون هناك ما يمنعه من ذلك؛ لأن موضوع عقلها هو الأمور الروحية وغير المادية.

وبهذا المعنى يقول الرئيس ابن سينا :

« اعلم أن الجوهر الذى هو الإنسان فى الحقيقة لا يفنى بعد الموت، ولا يبلى بعد المفارقة عن البدن، بل هو باق لبقاء خالقه تعالى، وذلك لأن جوهره أقوى من جوهر البدن، لأنه محرك هذا البدن ومدبره ومتصرف فيه، والبدن منفصل عنه تابع له، فإذا لم يضر مفارقتها عن الأبدان وجوده، إذ البدن موجود باق بعد الموت، فإذا لا يضر وجود النفس، ويقاؤه كان أولى. ولأن النفس من مقولة الجوهر، ومقارنته مع البدن من مقولة المضاف، والإضافة أضعف الأعراض لأنه لا يتم وجودها بموضوعها، بل يحتاج إلى شيء آخر وهو المضاف إليه، فكيف يبطل الجوهر القائم بنفسه ببطلان أضعف الأعراض المحتاج إليه؟. ومثاله أن من يكون مالكا لشيء متصرفاً فيه، فإذا بطل ذلك الشيء لم يبطل المالك ببطلاته؛ ولهذا فإن الإنسان إذا نام بطلت عنه الحواس والإدراكات وصار ملقى كالليت، فالبدن النائم فى حالة شبيهة بحال الموت، كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : «النوم أخو الموت». ثم إن الإنسان فى نومه يرى الأشياء ويسمعها، بل يدرك الغيب فى المنامات الصادقة بحيث

لا يتيسر له في اليقظة. فذلك برهان قاطع على أن جوهر النفس غير محتاج إلى هذا البدن، بل هو يضعف بمقارنة البدن ويتقوى بتعطله، فإذا مات البدن وخرب تخلص جوهر النفس عن جنس البدن. فإذا كان كاملاً بالعلم والحكمة والعمل الصالح انجذب إلى الأنوار الإلهية، وأنوار الملائكة، والملا الأعلى، انجذاب إبرة إلى جبل عظيم من المغناطيس، وفاضت عليه السكينة وحقت له الطمأنينة، فنودى من الملا الأعلى : ﴿يَأْتِيهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ، ازْجَعِي إِلَى رَبِّكَ رَاضِيَةً مَرْضِيَّةً، فَادْخُلِي فِي عِبَادِي وَادْخُلِي جَنَّتِي﴾^(١).

وللسيد البطليوسي^(٢) رأى له قيمته في هذا الموضوع أفرد له فصلاً خاصاً في «كتاب الحقائق في المطالب العالية الفلسفية العويصة» وهو من الكتب النادرة، قال فيه^(٣) :

«النفوس ثلاثة : نباتية ؛ وحيوانية ؛ وناطقة. فأما النفس النباتية والنفس الحيوانية فلا نعلم خلافاً في علمها بعدم الجسم وإنما وقع الخلاف في النفس الناطقة وهي العاقلة المميزة. فزعم قوم أنها تعدم

(١) عن «رسالة في معرفة النفس الناطقة وأحوالها» الفصل الثاني لابن سينا.

(٢) هو أبو محمد عبد الله بن محمد بن السيد البطليوسي، وكان عالماً باللغة والأدب متبحراً فيها، فقيهاً، وكان له تحقيق في الفلسفة والعلوم القديمة والحديثة، وله مؤلفات عديدة. ولد في بطليوس سنة ٤٤٤هـ. وتوفي بيلنسية في رجب سنة ٥٢١هـ. وكتابه من بلاد الأندلس «قلائد العقيان ووفيات الأعيان».

(٣) ص ٦١ - ٦٧.

عند فراقها الجسم كعدم النباتية والحيوانية. وقال قوم إنها باقية حية لا عدم لها، وهو مذهب سقراط وأرسطو وأفلاطون وسائر زعماء الفلاسفة وعلى ذلك تدل الشرائع كلها. وأنا أذكر جملة من البراهين الفلسفية على بقائها لأن الشرعية لا تليق بهذا الموضع. واستدل البطليوسى على بقاء النفس الناطقة بثمانية براهين نكتفى ببعضها فيما يلي :

البرهان الأول : ميل الإنسان إلى الشهوات الطبيعية، والأهواء واللذات الجسدية تمنعه من تصور الحقائق وقبول المعارف وتكسب ذهنه بلادة. وإقلاقه من ذلك يفيد ذهنه حدة ويعينه على قبول المعارف وتصور الحقائق. فدل ذلك على إذابة الطبيعة للنفس الناطقة وأنها كلما اتسلخت منها كانت أكثر تمييزاً، وأوضح معرفة، فينتج من هذه الملاحظات أن تكون عند الموت أصح تمييزاً، وأبصر للحقائق لانسلاخها من جميع المادة ولا يكون التمييز والتصور إلا لحى فالنفس إذن حية بعد الجسم. وقد وافق على هذا البرهان الفيلسوف من نصوص شرعنا قول الله تعالى : ﴿لقد كنت في غفلة من هذا فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد﴾^(١). وقول سيدنا على كرم الله وجهه : «الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا».

البرهان الثانى : نفوسنا الناطقة إنما تفتقر إلى الحواس الجسدية

(١) سورة ق آية ٢٢.

مادامت عارية من الصور العقلية فإذا حصلت فيها صورة من الصور العقلية لم تحتج إلى استعمال الحاسة التي كانت تتوصل بها إليها، فدل ذلك على أن للنفس الناطقة استقلالاً بذاتها تستغنى به عن الجسم وأن أعضاء الجسم إنما هي آلات لها تلتقط بها معارفها فأنتج من ذلك أن النفس الناطقة إذا تجوهرت وحصل لها العقل المستفاد لم تحتج إلى التعلق بالجسم.

البرهان الثالث: نجد الإنسان بالشهادة يبدأ طفلاً لا يعلم شيئاً ثم لا يزال كلما نشأ يتزقّى في المعارف وتكثر المعقولات في نفسه حتى يصير فيلسوفاً حكماً فلا يخلو ما يستفيده من التمييز والمعرفة أن يكون من قبل جسمه فقط أو من قبل نفسه فقط أو من قبلهما معاً. فإن كان من قبل جسمه فيجب أن يكون الإنسان كلما ضخم جسمه وكثرت مادته كان أشدّ تهيؤاً لقبول المعارف، وكلما ضؤل وقلت مادته كان أبعد عن قبول المعارف. ونحن نرى الأمر بالعكس من ذلك لأننا نرى من به السّل والذبول ينقص جسمه كل يوم وذهنه باق على كماله إلى أن تفارقه النفس، فيطل بهذا الدليل أن يكون ذلك من قبل جسمه، ونحن هذا الدليل يطل أن يكون ذلك من قبل نفسه وجسمه، معاً فإذا ما يستفيده الإنسان من التمييز والمعارف إنما هو من قبل النفس فقط، ولاحظ في ذلك للجسم أكثر من أنه آلة لها بمنزلة الآلات للصناعة، ولا يصحّ وجود التمييز والمعارف من موات وإنما يصحّ وجودها من حيّ، فالنفس إذن حية بالطبع لأن في طبعها

- يقول العلوم والمعارف، والجسم موات بالطبع إذ ليس في طبيعه قبول
شيء من ذلك، فبان بالبرهان أن الإنسان مركب من جوهرين :

أحدهما : حيّ بالطبع وهو النفس.

والثاني : موات بالطبع وهو الجسم. وأنها لما افترقا زال
ما عرض لكل واحد من قبل صاحبه^(١). فالنفس إذن حيّة بالطبع
ميّنة بالعرض، والجسم ميت بالطبع حيّ بالعرض، فإذا انفصل كل
واحد منهما من صاحبه خلس للجسم الموت المحض الذي هو طبيعه،
وفارقت الحياة العرضية التي كان استفادها من النفس، وخلصت
لنفس الحياة المحضة التي هي طبيعها، وفارقتها الموت العرضي الذي
كان عرض لها من قبل استغراقها في الجسم.

البرهان الرابع : كل شيء مركب من بسائط فإنه ينحل إلى
بساطته، والإنسان مركب من شيئين : روحان، وجسمان. ونحن نرى
أن الإنسان إذا مات لحق جسمه بجسمان مثله، فكذلك روحانيته
يجب أن تلحق بروحان مثلهما. وقد صرح بما قلّمناه من السّرايين
السّالفة أن ذلك الروحان هو الذي يفيد جسمه الحياة وأنه حيّ
بالفعل، فهو إذن حيّ بعد مفارقة الجسد لا يعدم الحياة.

(١) معنى حياة عرضية للجسم بإشراق النفس عليه، وموتاً عرضياً للنفس
بانحلالها في الجسم.

البرهان الخامس : معنى الحياة الجسدية عندنا هو مقارنة النفس الجسم واستعمالها إياه. ومعنى الموت مفارقة النفس إياه وتركها استعماله. وقال من زعم أن النفس هالكة بهلاك الجسم : «معنى الحياة أن تكون النفس ذات حسّ، ومعنى الموت أن تعدم الحسّ» فنسألهم عن الحسّ الموجود للنفس طول مقارنتها للجسد : «هل هو ذات لها أو عرضي ؟» فإن كان ذاتيًا لها بطل أن تعدم الحس بعد مفارقتها للجسد، وإن كان عرضيًا فلا يخلو أن يكون استفادته من الجسم أو من جوهر آخر مصاحب لها. فإن كان الجسم هو الذى يفيد الحسّ وجب أن لا يعدم الجسم الحسّ إذا فارقت النفس؛ وهذا ضدّ ما نشاهده من حالها وحال جسمها. فإن كانت النفس إنما ستفيد الحسّ من جوهر آخر روحاني متصل بها وجب أن نسألهم عن ذلك الجوهر الآخر هل هو حسّاس بذاته أو بجوهر آخر أيضًا ويستمر ذلك إلى ما لا نهاية له، وما لانهاية له بالفعل محال، فثبت أن النفس حساسة بذاتها وجوهرها. وما كان حساسًا بذاته وجوهره بطل أن يعدم الحياة. فالنفس إذن حيّة بعد فراق الجسم.



إن الباحث عن حقيقة بقاء النفس بعد موت البدن إذا أراد أن يعرف المزيد عنها فإنه يستطيع أن يفيد فائدة كبيرة إذا رجع إلى إمام كتبه العلماء والحكماء والمتصوفون في هذا الموضوع وهم كثيرون.

منهم العلامة ابن العبري^(١). فمن رآه أن النفس غير مية ولا يتطرق
الفناء إلى جوهرها. ويعلل ذلك بأن النفس بسيطة والبسيط لا ينحل
إلى غيره؛ لأن الذي ينحل فيطل ذاته يلزم أن يكون فيه شيء يقبل
ذلك الانحلال. وليس في ذات النفس أمران مختلفان يطلب أحدهما
غير ما يطلبه صاحبه. بل من شأن النفس ألا تفنى وإنما هي باقية
ببقاء علتها.

ولا يتج مما قيل في النفس أنها لا تموت وأنها ليست بجسم
وما شاكه كون ذلك نقصاً في حقها لأن هذه الصفات سلبية باللفظ
فقط وهي في الحقيقة تدل على صفات مثبتة. فإن قولنا مثلاً «إن
النفس لا تموت» هو إثبات الحياة فيها. وقولنا «إنها غير جسم» هو
إثبات قوامها دون الجسم. الذي هو خسيس بالنسبة. إلى شرف
النفس^(٢).

(١) هو العلامة أبو الفرج اللطفي جمال الدين غريغوريوس بن أهرود الطيب

المعروف بابن العبري (١٢٢٦ - ١٢٨٦ م). كان كثير الاطلاع وحصل علومًا شتى
وانتخبها واتفرد بالطب في زمانه حتى شئت إليه الرجال بأرض المغرب. وأقيم أسقفًا
على مدينة ملطية، وأخذ عنة كثير من فضلاء المسلمين. ومثّن مؤلفاته:

كتاب تاريخ مختصر الدول وهو من أشهر التواريخ. وشرح قانون ابن سينا
وبقراط وديوسقوريدس، وكتاب دفع الهم، وديوان شعر في الإلهيات، وغيرها.

(٢) الفصل العشرون من كتاب «مقالة مختصرة في النفس البشرية»

لابن العبري، تحقيق الأب لويس شيخو اليسوعي، طبع بيروت، ١٩١١.

ومن رأى ابن العبرى كذلك أن النفس إذا فارقت الجسم لم يصدق عليها الفساد والهلاك. « فإن النفس بسيطة وإنها ذات واحدة وطبيعتها الحياة، وهي قائمة بذاتها غنية عن موضع توجد فيه. وكل من كان بهذه الصفة فهو باق. فالنفس إذن باقية بعد الفراق. » ويقول أيضاً: « لو صدق على النفس الفناء لكان ذلك وهمي في عذاب الجسد أجدر وأحرى لأن المبتلى بأنواع الضيق أسرع إلى الهلاك منه عند الفكاك. ولما لم يصدق عليها الفناء وهي تقاسى مرارة دواعى البدن امتنع عليها ذلك بعد فراق الجسد. »^(١)

ويزيدنا ابن العبرى علماً ومعرفة بأن النفس إذا فارقت الجسد لا تفقد صفاتها المختصة بذاتها فيقول: « إن صفات النفس المختصة بذاتها باقية ببقاء النفس، دائمة بدوامها بعد مفارقتها للجسد. وهذا يتبع عن أن العقل والرأى والذهن والفكر والذكر والحس والبسيط هي قوى طبيعية للنفس. والطبيعى دائم بدوام ما هو خاص به فإذا تدمر أيضاً هذه القوى بدوام النفس »^(٢)

ومن رأى ابن العبرى كذلك أن تأثير النفس - فعلها وحركتها - باق بعد فراق الجسد. فهو يقول: « إن الفعل والحركة ذاتيان للنفس واكزان في كيانها فلا يمكن إذن أن يفارقاها البتة. ولكن بعد

(١) نفس المرجع: الفصل الخامس والأربعون.

(٢) نفس المرجع الفصل ٤٦.

فراق الجسد سينقطع عن النفس سبيلها إلى الفعل والتأثير والزيادة في الفضائل والنقص من الرذائل لأن الآلة التي كانت تفعل بها قد بطلت وتعطلت. والصانع لا يتمكن من تميم فعله إلا بآله. وذلك على مثال الكاتب الماهر إذا عُدمت آله تعطلت صناعته ولم تذهب معرفة الكاتب من نفسه. فكذلك النفس وصفاتها^(١).

ثم يقول ابن العبري إن النفس إذا فارقت جسدها يزيد فهمها وذكرها. وإنما تعرف ذاتها وتعرف أيضاً أنها مخلوقة ويدل على ذلك بأن « النفس لما كانت كمنوة يعلاّق الجسد ودواعيه وصفاته كان لها قدرة على الفهم والذكر. فعند انسلاخها عنه يلزم أن تزداد هذه القدرة عما كانت عليه أولاً. ولولا ذلك لكان الفعل مع العائق كمثل الفعل دونه وذلك محال. فظهر أن النفس عند عدم العائق تدرك وتفهم وتتذكر أكثر من إدراكها وفهمها عند وجود العائق ». ويقول : « إن صفات النفس باقية فيها بعد فراق الجسد. ومن صفات النفس العلم فلا بدّ إذن من القول إن النفس تعرف أن لها خالقاً، وأنها مخلوقة، وأنها اتحدت بالجسد وانتقلت عنه كما أنها تعرف أجزاء هذا الجسد المتبددة في العناصر وتعرف أنها ستحد به ثانية، وتعرف الملائكة والجن عند خروجها من الجسد. وتعرف

(١) نفس المرجع : الفصل ٤٧.

النفوس الشبيهة بها والمكان الروحاني المعد لها. وتعرف وتشعر
بالقرايين والصدقات التي تقرب منها»^(١).

* * *

وعن تكلموا في هذا الموضوع أيضًا «السهروردي»^(٢)، فهو
يقول :

(١) نفس المرجع : الفصول ٤٨ و ٤٩ و ٥٠.

(٢) هو أبو الفتوح يحيى بن حبش بن أميرك الملقب بشهاب الدين السهروردي
المقتول بحلب. ولد ببلدة سهرورد من أعمال زنجان من عراق العجم بين سنة
٥٤٥ هـ. و ٥٥٠ هـ. قرا الحكمة وأصول الفقه على الشيخ مجد الدين الجبلي بمدينة
مراغة إلى أن برع فيها ومجد الدين هذا كان شيخ فخر الدين الرازي وعليه تخرج
ومصحبه انتفع. وكان السهروردي أوجد أهل زمانه في علوم الحقيقة والفلسفة،
بارعًا في أصول الفقه، مفرط الذكاء، وكان علمه أكبر من عقله.
يقول ابن أبي أصيبعة : «لما بلغ الشهاب أن صلاح الدين أمر بخنقه وصلبه
وليس جهة إلى الإفراج عنه اختار أن يترك في مكان مفرد ويمنع من الطعام
والشراب إلى أن يلقى الله تعالى ففعل به ذلك وكان في أواخر سنة ٥٨٦ هـ. بقلعة
حلب وكان عمره نحو ست وثلاثين سنة» والروايات التي تذكر بهذا الصدد كثيرة.
فهناك من يقول إن الملك الظاهر هو الذي قام بقتله بناءً على أمر والده. ويقال إنه
ندم على فعلته بعد ذلك وقبض على الذين وشوا به وسجنوا وأخذ منهم أموالاً
كثيرة. «وفيات الأعيان لابن خلكان ج ٣ ص ٢٥٧.

وشذرات الذهب لابن العماد ج ٤ ص ٢٩٠.

وطبقات الأطباء لابن أبي أصيبعة ج ٢ ص ١٦٧. وما بعدها.

« . . . والنفس باقية بعد البدن، ومن أقرب ما يحتاج به : أن النفس جوهر غير منطبع، مباين عن البدن، وعلته الفياضة باقية، وليس له مع البدن إلا علاقة شوقية، والعلاقة إضافية، ومن أضعف الأعراض - الإضافة، فإذا بطل البدن تنقطع تلك العلاقة. فلو بطلت النفس بطلان الإضافة لكان الجوهر يتقوم وجوده بأضعف الأعراض التي هي الإضافة، وهو محال.

« ثم النفس إذا كان المعطى لوجودها باقياً، وليس لها مكان ومحل ليكون لها مضاد ومزاحم يُبطلها بضرب من تضاد. والجوهر المباين^(١) الذي ليس بعلة فاعلية مطلقة للشيء تفيض وجوده - لا يلزم من بطلانه بطلان جوهر آخر^(٢) فالنفس باقية.

« وما يحتاج به أن كل شيء يبطل فلا بد وأن يكون له قوة بطلان، ولا يكون قوة بطلان الشيء البسيط فيه، فإنه بالفعل من جهة ذاته، ولا يُتصور أن يكون شيء واحد هو فعلاً في ذاته وهو القوة. فإن قوة بطلانه يجب أن يكون في قابل له فيه قوة وجوده وقوة عَلمه، كما للصور والأعراض في حواملها، والنفس لما كانت مجردة لا قابل لها، وهي وحدانية، وبالفعل من قبل ذاتها فلا يتصور أن يكون لها قوة بطلان أصلاً، لا في ذاتها ولا في غيرها،

(١) أى المباين للنفس.

(٢) أى بطلان النفس.

فلا تنعدم أصلاً، وهذا بعينه يتوجه في كل بسيط لا قابل له، كالهوى والعقل.

«وهنا شك وهو ما قيل : أليست المفارقات ممكنة الوجود؟ وكل ممكن الوجود ممكن العدم. فلها قوة وجود وعدم. وقد قلتم إن البسيط الذى لا قابل له ليس له قوة وجود وعدم. وأجاب بعض المتأخرين فقال : إن العقول الفعالة إنما إمكاناتها بالقياس إلى وجوداتها، بمعنى أنه متى علمت العلة علمت هى بخلاف ما نحن فيه، فإن ما نحن فيه هو ما يمكن أن ينعدم مع بقاء علته، وإنما يكون ذلك بفساد يعرض فى جوهره.»^(١)



وللإمام الغزالي رايه هو الآخر، وهو حجة يعتمد عليه فى هذا الموضوع الذى برهن عليه ببراہين نقلية وعقلية فيقول :

«... أما المنقول فيقول تعالى : ﴿ولا تحسبن الذين قتلوا فى سبيل الله أمواتاً بل أحياء عند ربهم يرزقون. فرحين بما آتاهم الله من فضله﴾^(٢). ومعلوم أن من كان حياً مرزوقاً فرحاً مستبشراً به لا يكون ميتاً معدوماً. وكذلك قوله تعالى : ﴿ولا تقولوا لمن يقتل فى

(١) عن كتاب «الهرورى» للأستاذ سبى الكيالى، سلسلة نوايغ الفكر

العربى، دار المعارف ص ٧٣ و ٧٤.

(٢) سورة آل عمران الآيتان ١٦٩، ١٧٠ : ٣.

سبيل الله أمواتٌ بل أحياءُ ﴿١٠٤﴾ . وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم : « أرواح الشهداء في حواصل طير خضر تروح في رياض الجنة » . وقد ترسخ في جميع عقائد أهل الإسلام هذا . فإن رسول المغفرة والرحمة لمن يكون باقيا لا لمن يكون فانيا . وكذلك أهل الصدقة فاعتقادهم أنها تصل إليه . وكذلك المنامات فكل ذلك دليل على أنها باقية .

« أما البرهان العقلي فلأن كل شيء يفسد بفساد شيء آخر فهو متعلق به نوعاً من التعلق . وكل متعلق بشيء آخر نوعاً من التعلق ، فإما أن يكون تعلقه به تعلق المكائى في الوجود أو تعلق المتأخر عنه في الوجود أو تعلق المتقدم عليه في الوجود الذى هو قبله في الذات لا في الزمان . . فإن كان تعلق النفس بالبدن تعلق المكائى في الوجود وذلك أمر ذات له . . لا عرضى فكل واحد منها مضاف الذات إلى صاحبه فليس لا النفس ولا البدن بجوهر ولكنها جوهران .

« وإن كان ذلك أمراً عرضياً لا ذاتياً فإن فساد أحدهما بطل العارض الآخر من الإضافة ولم يفسد الذات بفساده . وإن كان تعلقه به تعلق المتأخر عنه في الوجود فالبدن علة للنفس في الوجود ، والعلل أربع : فإما أن يكون البدن علة فاعلية للنفس معطية لها

(١) سورة البقرة آية ١٠٤ : ٢ .

الوجود؛ إما أن يكون علة قابلة لها بسبيل التركيب كالعناصر للأبدان، أو بسبيل البساطة كالنحل للصم، وإما أن يكون علة صورية، وإما أن يكون علة كمالية، ومحال أن يكون علة فاعلية. فإن الجسم بما هو جسم لا يفعل شيئاً وإنما يفعل بقواه ولو كان بذاته يفعل لا بقواه لكان كل جسم يفعل ذلك الفعل...»^(١).



وللفيلسوف الكبير نصير الدين الطوسي^(٢) رسالة عن «بقاء النفس بعد فناء الجسد»، كان قد وضعها لتلميذه مؤيد الدين الفلكي المهندس الذي تعاون معه في إنشاء مرصد مراغة. وهي

(١) انظر كتاب «معارج القدس في مدارج معرفة النفس» للفرزالي ص ٩٥ - ١٠١.

(٢) نصير الدين محمد بن محمد الطوسي الوزير (١٢٠١ - ١٢٧٢ م). (٥٩٨ - ٦٧٣ هـ). فيلسوف فارسي له شأن كبير في العلوم الفلسفية والرياضيات والفلك والأرصاد. له فيها مصنفات هامة. وكان تلاميذه كالقطب الشيرازي والنظام النيسابوري والعلامة الخلي يلقبونه «أستاذ البشر». وقد أحله الإفرنج محلاً سلبياً لا يدانيه فيه أي فيلسوف في الشرق حتى إنهم سموا باسمه جبلاً اكتشفوه في كرة القمر تذكراً لذكرى خدماته العلمية. أنشأ مرصداً عظيماً بمراغة، وكون خزانة ضخمة من الكتب المنهوبة من بغداد والشام والجزيرة في عصر التتار. وكانت له منزلة كبرى في تاريخ الحياة العقلية الإسلامية عند الفرس، ومن مصنفاته في الفلسفة «تجريد العقائد» ويعرف باسم «تجريد الكلام».

مخطوطة نفيسة يرجع تاريخ كتابتها إلى عام ١١٠٠ هـ.
(١٦٨٨ م.)^(١).

وصيغت هذه المخطوطة كرسالة بدأها بقوله : « قال علامة العالم نصير الملة والدين رسم للمولى العالم الفاضل مؤيد الدولة والدين قدوة المهندسين أن أكتبه شيئاً أفاده الحكماء المحققون في بقاء النفس الإنسانية بعد بوار البدن فلم أجد بداً من امثال مرسومه، وإن كنت قليل البضاعة في هذه الصناعة. وكان ما يفرض من غيائب العلوم فهو في جنب علومه الدقيقة قليل القدر، صغير البنيان، وبدأت بمقدمات يتنى عليها المطلوب، وسألت من الله العصمة في المقال، والتوفيق بصوالح الأعمال، إنه ملهم العقل، وولى الخير من المبدأ وإليه المعاد.

وجاءت مباحث الرسالة في ثلاثة أمور، أولها إثبات تجرد النفس الناطقة، والثاني إثبات أن مبدع النفس هو الله تعالى، والثالث إثبات بقائها بعد بوار الجسد.. والذي يهمنا هنا هو الأمر الثالث الذي يقول فيه :

(١) جاء ذكر هذه الرسالة في كتاب «فوات الوفيات» لـ محمد بن شاکر بن

أحمد الکتبی المتوفى سنة ٧٦٤ هـ. وفي كتاب «کنج دانش» وهي كلمة فارسية بمعنى «خزن العرفان»، وهو يبحث عن البلدان والتواريخ وتراجم مشاهير الرجال، لـ محمد حسن خان الأديب الفارسی الشهير بالحكيم. وفي كتاب «آثار الشيعة الإمامية» للعالم الجليل عبد العزيز الجواهری.

«... وأيضاً لا يجوز أن يكون البدن ولا مزاجه شرطاً في بقاء النفس، لأن النفس هي الحافظة والمبقية للبدن ومزاجه بتدبيرها وإيراد الغذاء عليه بدلاً عما يتحلل منه، فإن كان البدن أو المزاج شرطاً في بقاء النفس لزم الدور...» أى يتوقف بقاء النفس على وجود البدن. إذ هو شرط في بقائها على الغرض ويتوقف بقاء البدن على وجود النفس لأنها هي الحافظة والمبقية له بتدبير الغذاء عليه بدلاً عما يتحلل.

ثم يقول: «ولما فاضت النفس عن مبدعها على البدن أو تعلقت به على أى المذهبين، كان لم يبق للبدن ولا لشيء مما يتعلق به تأثير عليته ولا تأثير شرطيته في وجود النفس ولا في بقائها فلا تضر النفس فقدان البدن أو قطع العلاقة بينه وبينها بوجه وتبقى النفس موجودة دائماً بدوام مبدعها ومفيضها لوجوب وجود العلول مع وجود علته واستحالة انفكاكه عنه وهو المطلوب».

ويقصد الفيلسوف الطوسي بقوله هذا، أن مفيض النفس للبدن وعلتها الموجدة هو الله تعالى عز شأنه، فعلى المذهبين، أى مذهب «أفلاطون» ومذهب «أرسطو» لم يبق للبدن ولا لشيء مما يتعلق به تأثير عليته وتأثير شرطيته لأن مفيضها هو الله تعالى، وكذلك لا يبق له تأثير في بقاء النفس أيضاً لأنه لم يكن علة في وجود النفس فليس علة في بقائها فلا يضر النفس فقدان البدن وقطع العلاقة بينه وبينها.

ولما كانت علتها علة سمرمية فالمعلول أيضًا يبقى ببقاء علتها على الدوام لأن وجود العلة يستلزم وجود معلوله ويستحيل انفكاكه عنها.

ثم يقول فيلسوفنا الطوسي: «ويوجه آخر نقول كل أمر يكون في شيء من الأشياء بالقوة ثم خرج إلى الفعل وجب أن يكون ذلك الشيء الذي كان فيه ذلك الأمر باقيا عند خروج ذلك الأمر إلى الفعل حتى يصح الخروج من القوة إلى الفعل. وإن انعدم ذلك الشيء عند خروج ذلك الأمر من القوة إلى الفعل لما كان الأمر الذي كان فيه بالقوة خارجًا منه إلى الفعل كما في نطفة الإنسان. فإن الإنسانية في مادتها بالقوة، ولابد من وجود تلك المادة عند صيرورتها إنسانًا بالفعل وإلا لما كان ذلك الإنسان من تلك النطفة. وصورة النطفة لما كانت عند خروج الصورة الإنسانية إلى الفعل غير باقية لم تكن الصورة الإنسانية في تلك الصورة بالقوة، بل امتنع جمعها في تلك المادة. ولذلك لما خرجت هذه إلى الفعل في مادتها فثبتت تلك فيها. وإذا تقررت هذه المقدمة فنقول لو جاز الفناء لكان الفناء فيها حال الوجود بالقوة وإذا خرج الفعل وجب أن تكون النفس مع فنائها موجودة فهذا خلف. إذن ثبت أنه لا يجوز عليها الفناء».

خصص الفيلسوف بهذا الكلام الفناء على موجود ممكن حال في محل كالصور والأعراض ويكون المحل مستعدا للبقاء مع فناء ذلك الحال وزواله عنه كصورة النطفة الفاتية مع بقاء مادة النطفة. والفناء على رأيه يختص في الموجودات بما يحل في محل الصورة والأعراض.

وما يركب منها كالجسم بوصف الجسمية الفاني بفناء صورته التي هي أحد جزأيه، وبين ثاني الاعتراضين بقوله : « فإن قيل لو كانت النفس مركبة من حال ومحل كالجسم لجاز عليها العدم »، ودفعه لقوله : « قلنا لا يجوز العدم على الجزء الذي هو المحل ونحن نعني بالنفس ذلك الجزء دون ما يحل فيه، فإن النفس كما تقرر شيء يرتسم فيها كثير من الصور بحيث يحدث فيها ويزول عنها وهي لا تنعدم بانعدامها. وإذا ثبت أن النفس ليست بصورة للبدن ولا بعرض حال فيه، ولا بمركبة من حال ومحل ثبت أن الفناء لا يجوز عليها ».

ومعنى هذا بإيجاز أن النفس لو كانت مركبة من حال ومحل كالجسم المركب من الصورة الحالة والمادة التي حلت الصورة فيها وقوام الجسم بهذين الجزأين لتوجه الاعتراض. ولكن النفس ليست مركبة منها بحيث يكون قوامها بها كالجسم وذلك أننا نرى أن كثيراً من الصور يحدث فيها ويزول عنها فهي مع ذلك الحوادث والزوال باقية ثابتة. فالنفس هي المحل الذي يحدث فيها الصور ويزول عنها. وإذا ثبت أن النفس ليست بصورة للبدن ولا بعرض حال فيه ولا بمركبة من حال ومحل فالفناء لا يجوز عليها.

ونختم الفيلسوف رسالته بقوله : « هذا ما حضرني في الوقت مع اشتغال القلب عما أستند به من كلام العلماء في هذا الباب والله أعلم بحقيقة الحال ».

ومن قبل هؤلاء الذين ذكرناهم من أمثال ابن سينا والبطلوسي وابن العبري والسهروردي والغزالي والطوسي وغيرهم عن لم نذكر، كان هناك الشيخ اليوناني «أفلوطين» الذي كان له رأى هو الآخر يعتد به فقد اهتم بهذا الموضوع اهتمامًا كبيرًا وأفرد له فصلًا قائمًا بذاته في الميمر التاسع من «كتاب أثولوجيا» بعنوان «في النفس الناطقة وأنها لا تموت»، يقول فيه بعد البسملة:

«إنا نريد أن نعلم: هل الإنسان كله واقع تحت الفساد والفناء؟ أم بعضه يبيد ويفنى ويفسد، وبعضه يبقى ويدوم؟ وهذا البعض، هو ما هو؟ فمن أراد أن يعلم ذلك علمًا صحيحًا فليفحص فحصًا طبيعيًا كما نحن واصفون. فنقول: إن الإنسان ليس هو شيئًا مبسوطًا ساذجًا، لكنه مركب من نفس وجسم، والنفس غيرالجسم، والجسم إما أن يكون بمنزلة آلة النفس، وإما أن يكون متصلًا بها بنوع آخر من الأنواع. غير أنه بأي نوع الاتصال كان، فإنه ينقسم الإنسان بقسمين وهما نفس وجسم. ولكل واحد من هذين القسمين طبيعة غير طبيعة الآخر. والجسم مركب غير مبسوط، والمركب قد ينحل ويتفرق إلى الأشياء التي تتركب منها، فالجسم إذن يتفرق وينحل ولا يبقى. وقد يشهد العيان بذلك؛ وذلك لأن البصر يرى كيف يذبل وينحل ويفسد بأنواع كثيرة من الفساد، ويرى كيف يُفسد بعض الأجسام بعضًا، وكيف يستحيل بعضها إلى بعض، وكيف يتغير بعضها إلى بعض، ولا سيما إذا لم تكن النفس الشريفة الكريمة الحية

موجودة فيها، أعني في الأجسام. وذلك أنه إذا بقى الجرم وحيثاً
ولست فيه النفس الشريفة لم يقدر على البقاء ولا أن يكون واحداً
متصلاً لأنه ينحل ويتفرق في الصورة والهيولى، وإنما يتفرق فيها لأنه
منها مركب. وإنما ينحل الجسم ويتفرق ولا يبقى متصلاً على حالة
واحدة لمفارقة النفس؛ لأن النفس هي التي ركبته من الهيولى
والصورة، فإذا فارقت لم يلبث أن يتفرق إلى الأشياء التي ركب منها.

«ونقول إن الأجسام أجزاء بأنها أجسام. فمن أجل ذلك انقسمت
وتركبت وتجزأت أجزاء صغاراً. وهذا نوع من أنواع فسادها. فإن
كان هذا على ما وصفناه، وكان الجسم جزءاً من أجزاء الإنسان،
وكان واقعاً تحت الفساد، فلا محالة أن الإنسان كله بأسره ليس بواقع
تحت الفساد، بل إنما يقع تحت الفساد جزء من أجزائه فقط. والجزء
الواقع تحت الفساد هو الآلة. وإنما صارت الآلة تفسد ولا تبقى، لأن
الآلة إنما تُراد لحاجة ما، والحاجة إنما تكون زماناً، وفي طبيعة الآلة
أن تفسد ولا تبقى، وذلك لأن صاحب الحاجة الذي يستعمل الآلة،
لحاجة ما إذا فرغ من حاجته التي من أجلها استعمل الآلة رفض
الآلة وتركها. فإذا رفضها ولم يتعهد لها فسدت ولم تبقى على حالتها.

«فأما النفس فإنها ثابتة قائمة على حالة واحدة لا تفسد
ولا تبید، وبها صار الإنسان هو ما هو، وهي الشيء الحق الذي
لا كذب فيه إذا أضيف إلى الجسم. وحاجة النفس إلى الجسم

كحاجة الجسم إلى الهيولى، وكحاجة الصانع إلى الآلات. فالإنسان إذن هو النفس، لأنه بالنفس يكون هو ما هو، وبها صار ثابتاً دائماً، وبالجسم صار فاتياً فاسداً، وذلك لأن كل جرم مركب، وكل مركب واقع تحت الانحلال والفساد، فكل جسم إذن منحلّ واقع تحت الفساد.

«فإن قال قائل : فإن النفس واقعة تحت الفساد أيضاً لأنها جسم من الأجسام، غير أنها جسم لطيف رقيق - قلنا له : ينبغي أن نفحص عن ذلك ونعلم : هل النفس جسم، أم ليست بجسم؟ فنقول : إن كانت النفس جسماً من الأجسام فلا محالة أنها تتفرق وتنحل. فإلى أى الأشياء تنحل؟ - فإنه كان ذلك مما ينبغي أن نعلمه، فنقول : إن كانت الحياة حاضرة للنفس اضطراراً لا تفارقها ولا تباينها، وكانت النفس جسماً، فلا محالة أن لكل جسم من الأجسام حياة لا تفارقه بأن تكون دائماً معه. فإن كان هذا هكذا رجعنا فقلنا : إن كانت النفس جسماً، وكان الجسم مركباً، فإنه لا محالة من أن تكون النفس مركبة، إما من جرمين، وإما من أجرام كثيرة، وأن يكون لكل جرم منها حياة غريزية لا تفارقه، وإما أن تكون لبعضها حياة غريزية ولا حياة لبعضها، وإما أن لا تكون لشيء منها حياة غريزية ألبتة. وإن كان لجسم منها حياة غريزية فذلك الجسم هو النفس حقاً. فنسأل عن ذلك الجسم أيضاً فنقول : هل هو مركب من أجسام كثيرة؟ ونصيغه بالصفة التى وصفناه بها

آنفًا، وهكذا إلى ما لا نهاية، وما لا نهاية له فليس بمعلوم مفهوم.

إلى أن يقول :

« إن هذا العالم لا يجرى بالبحث والاتفاق، بل إنما يجرى بكلمة نفسانية عقلية بغاية الحزم والتدبير. فإن كان هذا هكذا، قلنا إن النفس العقلية هي القيمة على هذا العالم. والأشياء الجرمية إنما هي بمنزلة جزء لها، وهي التي تلزم هذا العالم بالهيئة التي عليه، كما تلزم أجرام الحيوان فإنها ما دامت النفس فيها فهي باقية ثابتة، فإذا فارقتها لم تثبت ولم تبق بل تفسد وتهلك. فكذلك العالم كله، مادامت النفس فيه، باق دائم، فإن فارقت، هلك ولم يبق على حالة واحدة. وقد شهد لنا على ذلك الجرميون؛ لأن الحق يضطرهم إلى الإقرار بذلك وتضطرهم الأشياء إلى أن يعلموا أنه ينبغي أن يكون، قبل الأجرام كلها، المبسوطة والمركبة، شيء آخر هو النفس. غير أنهم خالفوا الحق بأن جعلوا النفس ريجًا روحانية ونارًا روحانية، وإنما وصفوا النفس بهذه الصفة لأنهم رأوا أنه ليس يمكن أن تكون القوة الشريفة الكريمة دون النار أو الريح، وظنوا أنه لا بد للنفس من أن يكون لها مكان تثبت فيه. فلما ظنوا ذلك جعلوا مكانها الريح والنار لأنها أرق والطف من سائر الأجرام. وقد كان من السوابج أن يقولوا أن الأجرام هي التي تفرص على طلب المكان فيها وتثبت في قوى النفس، والنفس هي مكان الأجرام، وفيها ثباتها ودوامها،

لا الأجرام مكان النفس؛ لأن النفس علة والجرم معلول، والعلة قد تكتفى بنفسها ولا تحتاج في ثباتها وقوامها إلى المعلول، والمعلول يحتاج إلى العلة لأنه لا ثبات له ولا قوام إلا بها - أى بالعلة.

«ونقول : إنهم إذا سئلوا عن النفس فقالوا إنها جرم، ثم وردت عليهم المسائل التي لا ملجأ لهم منها، ولم يقلدوا على أن يشتوا أنها في الأجرام المعروفة - التجأوا حيثذ إلى الشيء المجهول الذي قد أكثروا فيه القول وكرروه، فاضطروا إلى أن يجعلوها جرمًا غير هذه الأجرام المعروفة، إلا أنه بزعمهم جرم قوى فعال وشموه روحًا. فنرد عليهم ونقول : إنا قد وجدنا أرواحًا كثيرة لا أنفس لها.. فإن كان هذا هكذا، فكيف يمكن أن تكون النفس روحًا من الأرواح لما لا نفس له. فإن قالوا : إن الروح التي في هيئة ما هي النفس - سألناهم عن هذه الهيئة ما هي، فإنه لا محالة من أن تكون الهيئة هي الروح بعينها، أو أن تكون كيفية فيها. فإن كانت هي الروح لزمهم قولنا الأول : إنا قد نجد أرواحًا ليست بذات النفس وإن كانت الهيئة كيفية الروح كان الروح مركبًا غير مبسوط، فلا يكون بينها وبين الأجرام فرق البتة»^(١).

* * *

ويقودنا موضوع بقاء النفس بعد انفصال الجسد إلى السؤال عما

(١) انظر كتاب «أفلوطين عند العرب» ص ١٢١ وما بعدها.

إذا كانت النفس تشاق بعد الموت إلى الجسد وتتمنى عودتها إليه
فيجئنا المجري على ذلك بحكاية طريقة يسردها لنا قائلًا :

«ذكروا أن بعض الملوك زوج ابنه واتخذ لحاشيته دعوة حافلة
أسبوعًا لا يعرفون غير الأكل والغناء والفرح والسرور. وكان ابن
الملك يجلس في صدر المجلس وينظر إلى ما فيه الناس من الفرح.
فإذا نام أكثر الناس ومضى شطر الليل قام فدخل حجرة الخلوة،
فاتفق ليلة أنه سكر وسكروا فمشى في الدار حتى خرج من بابها
وخرج من المدينة إلى الصحراء فلم يدر أين هو فرأى ضوءًا من بعد
فقصده فإذا باب مردود وضوء داخله. فدخله فإذا يقوم نيام
مطروحين كل واحد ملتحق بإزار فظن أنها حجرة العروس والنيام
جواربها فجعل يناديهم فلم يجبه منهم أحد فظن أن ذلك لشدة
سكرهم فالتمس العروس بينهم حتى وقعت يده على واحدة أطراهن
ثوبًا وأطبين رثًا فظن أنها عروسه فاضطجع معها فجعل ليلته
يقرصها ويمتص لسانها ويتلذذ ولا يرى لذة أطيب مما هو فيه. فلما
أصبح وأفاق من سكره فتح عينيه فإذا هو في ناووس^(١) خراب وإذا
أولئك النيام جيف الموتى، وإذا هو بجانب عجوز ماتت حديثًا وعليها
كفن جديد مخيط مبخر والصدید سائل منها وقد تلوث بدنه وثيابه.
فهاهنا ذلك وقام مرعوبًا مشتمزًا وخرج يجري حتى نزل نهرًا فغسل

(١) الناووس : القبر (المدفن).

ما عليه رومي ثيابه وليس ثياباً نظيفة. فهل ترى بعد ما نجاه الله
من ميته تلك الليلة في الناووس يشتاق إلى معاودة العجوز المتنة مرة
أخرى؟

هكذا حال النفوس بعد مفارقتها للأجسام وصعودها إلى ملكوت
السما...^(١).

(١) عن كتاب «قصيدة النفس لآين سينا شرح العلامة زين السدين
عبد الرؤف المنادي» ص ٩٤.

خلاف في الرأي.. بين النفس والروح

اعتبر بعض الفلاسفة أن كلاً من الروح والنفس والعقل جوهر مستقل عن الآخر. وبعضهم اعتبر أن جميعها جوهر واحد. والرأيان وإن اختلفا فإنها يؤيدان إلى نتيجة واحدة حيث إن الروح تمتد النفس والعقل بأشعة أنوارها الحيوية التي بدونها لا يبقى لها ولا للجسم وجود أصلاً.

كما يرى آخرون أن النفس والروح كلمتان مترادفتان لكائن واحد.. ويستدلون على ذلك بالآية الكريمة: ﴿اللّٰهُ يَتَوَفَّى الْأَنفُسَ حِينَ مَوْتِهَا، وَالَّتِي لَمْ تَكُنْ فِي مَنَاسِكِهَا، فَيُكْسِرُكُ الْقِتْلَ قُضًى عَلَيْهَا، الْمَوْتَ، وَيُرْسِلُ الْآخَرَىٰ إِلَىٰ أَجَلٍ مُّسَمًّى﴾ (سورة الزمر ٤٢ : ٣٩).. والأنفس هنا جمع نفس ويفسرونها بالروح. ويؤيدون ذلك بقول بلال للنبي صلى الله عليه وسلم في حديث ابن شهاب «أخذ بنفسي يا رسول الله الذي أخذ بنفسك».

ويقولون أيضًا بأن تكوين الكلمتين دالٌّ بذاته على ألا فرق بينهما.. فالنفس من النفس، والروح من الريح، والنفس والريح كلاهما يشيران إلى الهواء الذي يأخذه الكائن شهيقًا ويخرجه زفيرًا. وذلك لأن آباءنا الأولين واضعى هذه الألفاظ كانوا قد تصوّروا أن الحياة إن هي إلا هذه الانفاس.

ولا شك على الإطلاق في ارتباط الروح بالهواء في بديهة المؤمنين الأولين بالأرواح. فإن الكلمات التي تطلق عليها في العربية تدل كلها على ذلك وهي الروح والنفس والنسمة. وكلمة «بسيشي» *Psyche* اليونانية معناها النفس بمعنى «سبريت» *Spirit* في اللغات الأوروبية الحديثة. وفي ذلك دلالة لا شك فيها على أصلها الأول من بداهة الإنسان^(١).

وذهب فريق إلى أن الإنسان الحساس هو غير هذا الجسم المرن. وأنه يمكن أن يخرج في أحوال خاصة نادرة، من البدن في حال النوم فيشاهد العالم ويرى الملكوت على حسب صفاته. وقال أفلاطون: إن النفس جوهر عرك للبدن. وقد حدّد صاحب المنطق

(١) كتاب «الله» للأستاذ عباس العقاد، الطبعة الخامسة، دار المعارف

النفس من وجه - أنها كمال الجسم الطبيعي، وحدها من وجه آخر بأنه حتى بالقوة. فلا فرق بين النفس والروح^(١).

رأى سيدى عبد الكريم الجيلى :

وكان من رأى سيدى عبد الكريم الجيلى^(٢) أن النفس تسمى فى الاصطلاح على خمسة أضرب : نفس حيوانية، ونفس أمارية، ونفس لَوَامَة، ونفس ملهمة، ونفس مطمئنة. وكلها أسماء الروح إذ ليس حقيقة النفس إلا الروح، وليس حقيقة الروح إلا الحق. فالنفس الحيوانية تطلق على الروح باعتبار تدبيرها للبدن فقط. وأما عند الفلاسفة فالنفس الحيوانية هى الدم الجارى فى العروق، وليس هذا بمذهبنا. ثم النفس الأمارية تسمى به باعتبار ما يأتيه من المقتضيات الطبيعية الشهوانية بالانهاك فى الملاذ الحيوانية وعدم المبالاة بالأوامر والنواهي. ثم النفس الملهمة تسمى به باعتبار ما يلهمها الله تعالى به

(١) راجع كتاب «سر الحياة فى النفس والإنسان» للمسمودى. وكتاب «النهى والكمال»، وكتاب «طب النفوس» وكتاب «النفس الناطقة» وتقسيمها إلى نفوس فاضلة، ونفوس أصحاب الفراسة والقبالة والأثر وغير ذلك، والكلام على تشرحها ومثرتها»، ورسالة ابن العبري فى النفس البشرية.

(٢) أحد متصوفة القرن الرابع عشر للميلادى. توفى عام ٨٠٥ هـ وهو صاحب كتاب «الإنسان الكامل» وهو غير سيدى عبد القادر الجيلانى صاحب كتاب «الفيض الرحمان» أحد أئمة الصوفية فى القرن السادس، وقطب الطريقة القادرية.

من الخير. فكل ما تفعله النفس من الخير هو بالإلهام الإلهي، وكل ما تفعله من الشر هو بالافتضاء الطبيعي..

ويأخذ سيدى الجيلي في وصف كل نفس من هذه الأنفس حتى ينتهي إلى أن النفس إذا انقطعت عنها الخواطر المذمومة مطلقاً تسمى مطمئنة، ثم إذا ظهر على جسدتها الآثار الروحية من طي الأرض، وعلم الغيب، وأمثال ذلك فليس لها اسم إلا الروح.

ثم يقول في كتابه: «الإنسان الكامل في علم الأواخر والأوائل»، إن الأرواح إذا تشكلت بصورة من الصور لا سبيل إلى أن تنخلع تلك الصورة عن نفسها بأن تعود إلى البساطة الأصلية هذا ممتمنع لكنها في قوتها أن تتصور بكل صورة على عدم مفارقتها للصورة الأصلية التي لها حكمة من الله تعالى. وتلك الصورة الروحانية هي كلمات الله تعالى التي تقوم بالموجودات كما تقوم الروح بالجسد. فإذا برزت من الغموض العلمي إلى الجلاء العيني تبقى قائمة بذواتها في الوجود. فجميع أجسام العالم من المخلوقات من المعدن والنبات والحيوانات والألفاظ وغير ذلك لها أرواح قائمة بها على صورة ما كانت عليه أجسامها. حتى إذا زال الجسم بقيت الروح مسبحة لله تعالى. باقية بإبقاء الحق لها: لأن الحق لم يخلق الأرواح للفناء وإنما خلقها للبقاء، فالكاشف إذا أراد كشف أمر من أمور الوجود تتجلى عليه تلك الأرواح التي هي كلمات الله تعالى فيعرفها بأعيانها، وأسمائها،

وصفاتها، وأوصافها. فإن كل روح من أرواح الوجود متجلية في الملابس التي كانت أوصافاً، ونعوتاً، وأخلاقاً على الجسم الذي كانت تدبره.

رأى الإمام ابن القيم الجوزية :

ولقد أفرد الإمام شمس الدين بن القيم الجوزية في كتابه «الروح»، فصلاً عن حقيقة النفس، وهل هي جزء من أجزاء البدن، أو عرض من أعراضه، أو جوهر مجرد؟.. وهل هي الروح أو غيرها؟.. فيقول : إن هذه مسائل قد تكلم الناس فيها من سائر الطوائف واضطربت أقوالهم فيها، وكثر فيها خطؤهم. وهدى الله أتباع الرسول وأهل سنته لما اختلفوا فيه من الحق بإذنه، والله يهدي من يشاء إلى صراط مستقيم^(١).

قال أبو الحسن الأشعري في مقالاته : «اختلف الناس في الروح والنفس والحياة، وهل الروح هي الحياة أو غيرها، وهل الروح جسم أم لا؟». فقال النظام إن الروح هي جسم وهي النفس وزعم أن الروح حي بنفسه، وأنكر أن تكون الحياة والقوة معنى غير الحي القوى. وقال آخرون بأن الروح ليس شيئاً أكثر من اعتدال الطبائع الأربع. ولم يرجعوا من قولهم (اعتدال) إلا إلى المعتدل ولم يثبتوا في

(١) انظر كتاب «الروح لابن القيم» الطبعة الثالثة ١٩٦٧، ص ١٧٥.

الدنيا شيئاً إلا الطبائع الأربع التى هى : الحرارة، والبرودة،
والرطوبة، واليبوسة.

وقال آخرون إن الروح معنى خامس غير الطبائع الأربع، وأنه
ليس فى الدنيا إلا الطبائع الأربع والروح. واختلفوا فى أعمال الروح
فثبتها بعضهم طباعاً وثبتها بعضهم اختياراً.

وقال آخرون إن النفس معنى غير الروح، والروح غير الحياة،
والحياة عنده عرض. ولقد قال بذلك أبو الهذيل، وزعم أنه قد يجوز
أن يكون الإنسان فى حال نومه مسلوب النفس والروح دون الحياة.
واستشهد على ذلك بقوله تعالى : ﴿الله يتوفى الأنفس حين موتها
والتي لم تمت فى منامها﴾ (سورة الزمر ٤٢ : ٣٩).

وقال آخرون : إن النفس هى النسيم الداخلى والخارج بالتنفس،
أما الروح عرض، وهو الحياة فقط، وهو غير النفس، وهذا قول
القاضى أبو بكر بن الباقلانى ومن اتبعه من الأشعرية.



وهناك من أهل الحديث والفقه والتصوف من يقول إن الروح
غير النفس. لقاتل بن سليمان يقول إن للإنسان حياة وروحاً ونفساً
فإذا نام خرجت نفسه التى يعقل بها الأشياء، ولم تفارق الجسد بل
تخرج كحبل ممتد له شعاع، فىرى الرؤيا بالنفس التى خرجت منه،

وتبقى الحياة والروح في الجسد فيه يتقلب ويتنفس^(١). فإذا تحركت رجعت إليه أسرع من طرفة عين. فإذا أراد الله عز وجل أن يميتَه، في المنام أمسك تلك النفس التي خرجت.. وقال أيضًا: إذا نام خرجت نفسه فصعدت إلى فوق، فإذا رأت الرؤيا رجعت فأخبرت الروح، ويخبر الروح فيصبح يعلم أنه قد رأى كيت وكيت. وقال بعض آخر إن النفس طينية نارية، والروح نورية، روحانية. وقال آخرون إن الروح لاهوتية، والنفس تاسوتية، وأن الخلق بها ابتلى..

وقال فريق آخر من أهل الأثر: إن الروح غير النفس، والنفس غير الروح. وقوام النفس بالروح، والنفس صورة العبد، والهوى والشهوة والبلاء معجون فيها. ولا عدو أعدى لابن آدم من نفسه فالنفس لا تريد إلا الدنيا، ولا تحب إلا إياها. والروح تدعو إلى الآخرة، وتؤثرها. وجعل الهوى تبعًا للنفس، والشيطان تبع النفس والهوى، والملك مع العقل والروح، والله تعالى يمدّهما بإلهامه وتوفيقه.

رأى قسطا بن لوقا:

ومن الآراء المقيدة في هذا الموضوع والتي يجب أن نعيدها اهتمامًا

(١) تعنى هذه الحالة في العلم الحديث: انفصال الجبل الأثيري الذي يصل ما بين الجسدين الأثيري والمادي.

كبيراً، رأى قسطا بن لوقا^(١)، الذي أثبت في مخطوطته: «رسالة في الفرق بين الروح والنفس». وكان قد ألفها لعيسى بن أفرخشاه، وهي من الآثار النفيسة التي تدل على ما كان لصاحبها من سعة المعرفة بحكمة اليونان كأرسطو وأفلاطون، وبطبيهم كبقراط وجالينوس، فجمع في أوراق قليلة عدّة معلومات متفرقة في كتبهم. ولقد تكلم ابن لوقا في رسالته هذه بعد المقدمة عن: معرفة الروح الحيواني، والروح الإنساني، والقول في النفس، وحدّ النفس لأفلاطون، وتحريك النفس للبدن على أي جهة هو، والقول فيما حدّده أرسطوطاليس للنفس، والقول في قوى النفس. ثم ختم رسالته بالقول في الفصل بين الروح والنفس. ولما لهذا الفصل من أهمية في موضوعنا رأينا أن نشبه فيما يلي:

«وإذ قد شرحنا ما هية الروح والنفس، فلنخبر الآن عن الفصل

(١) هو قسطا بن لوقا البعلبكي، أحد مشاهير علماء الدولة العباسية. قال صاحب الفهرست (ص ٢٩٥) بعد ذكره لحنين بن إسحق العبادي: «كان يجب أن يقدم على حنين لفضله ونبله وتقدمه في صناعة الطب، ولكن بعض الإخوان سأل أن يقدم حنين عليه. وكلا الرجلين فاضل. وكان بارعاً في علوم كثيرة منها الطب والفلسفة والهندسة وغيرها. جيد العبارة بالعربية».

ونقل ابن أبي أصيبعة (١ : ٣٤٤) عن سليمان بن حسان أن قسطا مسيحي النحلة، طبيب حاذق نبيل. وكان فصيحاً باللسان اليوناني والرياني والعبري. وأصلح منقولات كثيرة، وأصله يوناني.

ولقسطا من المؤلفات ما يربو عن الخمسين كتاباً فقد أكثرها.

بينهما. وذلك أن الروح جسم والنفس غير جسم. وأن الروح يُحوى في البدن، وأن النفس لا يحويها البدن. وإن الروح إذا فارق البدن بطل، والنفس تبطل أفعالها من البدن ولا تبطل هي في ذاتها. وأن النفس تحرك البدن وتنيله الحس، والروح يفعل ذلك بغير الحس. وإن النفس تنيل البدن والحياة بتوسط الروح، والروح يفعل ذلك بغير توسط وأن النفس تحرك البدن وتنيله الحس والحياة، بأنها أول علة ذلك البدن وفاعلة فيه. والروح يفعل ذلك وهو علة ثانية. فالروح إذن علة قريبة لحياة البدن وحسّه وحركته وباقي أفعاله البعيدة. وذلك أن بدن الإنسان لما كان مركباً من أجزاء صلبة وهي العظام والغضاريف والأعصاب والعروق وما أشبه ذلك، ومن أعضاء رطبة وهي الأخلاط، أعنى الدم والبلغم والمرتين، ومن الروح أعنى الذى في تجويفات القلب والدماغ والشرينات. وكان الروح أرق هذه الأجزاء والطفها وأصفاهها، كان أشدّ قبولاً لأفعال النفس من سائر أجزاء البدن. وعلى قدر رقة ولطفه وصفائه قبل من فعل النفس؛ ولذلك قال الفلاسفة: إن قوى النفس تابعة لمزاج البدن؛ لأن الإنسان إذا كان مزاج بدنه في غاية الاستواء كانت أفعال النفس في غاية الاستواء ومن قُصُر مزاج بدنه أعنى الأعضاء التى فيها الروح - عن الاعتدال المخصوص بها، قُصُر أيضاً الروح عما يجب له من الرقة واللطف، وقصرت أفعال النفس فيه بتلك النسبة ولذلك صارت قوى النفس في الصبيان ناقصة، وفي النساء ضعيفة.

وكذلك في الأم التي غلبت على أمزجتها الحرارة والبرودة كالزنج والصقالبه ومن أشبههم. وكذلك اختلفت أفعال النفس فصار في الروح الذي في القلب أفعال الحياة والنفس والتبض فقط؛ إذ أن ذلك الروح أقرب الأرواح إلى الحياة، وأقلها لطفًا، ورقة، وصفاء ثم الذي في التجويفات التي في مقدم الدماغ صار فيه الحس والتخيل لما ناله من زيادة الرقة واللفظ على ما في الروح الذي في القلب... ثم الروح الذي في التجويف الذي بعده فيه الفكر والروية بفضل ما ناله من اللطف والرقة على الروح الذي في مقدم الدماغ. ثم الروح الذي في مؤخره صار فيه الذكر والحفظ لما يحتاج في ذلك من فضل الرقة واللفظ أيضًا إذا كان يريد أن يذكر شيئًا قد مضى وبعد عهده.

رأى فضيلة الأستاذ محمد متولى الشعراوى :

ولا يفوتنا هنا أن نذكر آراء بعض علمائنا الأجلاء المعاصرين ممن لهم وزنهم ولهم مكانتهم في العالم العربي. ومن هؤلاء العلماء الشيخ محمد متولى الشعراوى وزير الأوقاف وشئون الأزهر. فهو يقول في لقاء مع الأستاذ أحمد زين مدير تحرير جريدة «الأخبار» في ١٥/٧/١٩٧٧ ما يلي :

«هناك الروح، وهناك النفس... والنفس هي التقاء الروح بالمادة

فإذا التقت الروح بالمادة، فهذه هي النفس؛ ولذلك فإن التكليف للنفس الإنسانية. التكليف ليس للروح وحدها. ولا للمادة وحدها، ولكن للنفس. فحين تلتقى الروح بالمادة تنشأ الحياة الأرضية. أو تنشأ النفس.. حين نفهم كلمة الروح، فإننا نقصد ما به حياة المادة. ما به حياة المادة هذا.. أهو إرادة الله له أن يحيا؟.. أهو مجرد إرادة الله؟.. فإذا سلب الله هذه الإرادة ذهبت الحياة وانتهت واختفت؟ أم هو عنصر يدخل مع المادة ويكون منها الحياة لأجل معين، ثم تنتهي هذه الحياة؟..

هناك عدة آراء للعلماء في هذا الموضوع. ونعود إلى الآية الكريمة: ﴿وسألوكم عن الروح﴾.. حينما سئل الرسول عن الروح، كان السائلون يريدون أن يعرفوا ما هي الروح ومن ماذا تتكون.. وهنا ردّ الله تعالى أن علمكم لن يصل إلى هذا أبداً. أنتم تسألون ما هي الروح، وأنا أقول لكم إن علم البشرية لن يصل إليها.. لن يصل إليها جزئاً وبقيةً والذي كان يجب أن يسألوا عنه من أين جاءت هذه الروح، لأنك أنت استفدت بهذه الحقيقة. حقيقة الروح سواء علمت بها أو لم تعلم. والانتفاع بالشئ لا يقضى أو لا يقتضى العلم به.. قد تبدو هذه العبارة متناقضة، ولكنني سأفسرها لك:

الأمي يستخدم الكهرباء، ويضع يده على الجرس فيحدث رنيناً. ويضع يده على مفتاح النور فتضيء الحجرة.. هل يعرف هذا الرجل

الذى لا يقرأ ولا يكتب حقيقة الكهرباء؟ .. أبدًا ولكنه يتففع بها.
بل أنت فى حياتك ملايين الأشياء التى تتففع بها ولا تعرف شيئًا عن
حقيقتها. هل يعرف كل من يركب الطائرة حقيقة الطيران؟ هل
يدرى كل من يستخدم التليفون كيف تم المكالمات التليفونية؟ .. هل
يعرف كل من يستخدم القمر الصناعى مثلاً فى اتصاله بالخارج،
كيف تم الاتصالات عن طريق القمر الصناعى؟ .. هل يدرى كل
من يشاهد التليفزيون الحقيقة التى يتم على أساسها نقل الصورة؟ ..
أبدًا ملايين يركبون الطائرات ويجهلون نظرية الطيران. عشرات الملايين
يتحدثون فى التليفون ولا يعرفون شيئًا عن حقيقته. ومئات الملايين فى
العالم يتففعون بالتليفزيون دون أن يعرفوا شيئًا عن حقيقته. إذن
اتففعك بالشئ لا يعنى بالضرورة أنك تعرف حقيقته. بل قد تجهل
حقيقته تمامًا. ومع ذلك تتففع به.. إذن أنت تتففع بالروح، وإن
كنت تجهل ما هى. ولا يعنى أن الله قد حجب حقيقتها عنك. إنك
لا تستطيع أن تتففع بها. إنها فى داخلك.. فى داخل كل جسد
حتى.. تهب الحياة، والحركة، والقدرة..

رأى الأستاذ عبد الكريم الخطيب:

ومن علمائنا الأجلاء أيضًا من يعتد برأيهم الأستاذ عبد الكريم
الخطيب، ولقد أبدى رأيه فى هذا الموضوع فى كتابه القيم «التفسير

القرآني للقرآن» (الجزء الثاني عشر، صفحة ١١٦١/١١٦٧) نقتطف منه ما يلي :

«... وهنا نودّ أن نقف قليلاً بين يدي قوله تعالى ﴿والله يتوفى الأنفس حين موتها والتي لم تمت في منامها، فيمسك التي قضى عليها الموت، ويرسل الأخرى إلى أجل مسمى﴾.

فقد أشارت الآية الكريمة إلى أن في الإنسان نفساً، وأن هذه النفس تُردّ إلى الله، على حين يترك الجسد لمصيره في التراب.

فالإنسان إذن نفس وجسد.. وهما طبيعتان مختلفتان، فالنفس من العالم العلوي، والجسد من عالم التراب، وأنها إذ يجمع الله بينهما بقدرته، فيجعل منها - سبحانه - كائناً سويّاً هو الإنسان، فإنه سبحانه بقدرته كذلك يحفظ كل منها طبيعته، حتى إذا انتهى الأجل الذي قدره الله لاجتماعهما افترقا، فلحق كل منها بعالمه الذي هو منه.. النفس إلى عالمها العلوي، والجسد إلى عالمه الترابي..

وقبل أن نتحدث عن ماهية النفس، و عن الآثار التي تتركها في الجسد، أو يتركها الجسد فيها، حين اجتماعهما، نودّ أن نشير إلى كائنين آخر، يعيش مع الجسد والنفس، هو الروح. فقد أشار القرآن الكريم إلى الروح، فقال تعالى : ﴿ويسألونك عن الروح، قل الروح من أمر ربي﴾. وإذن فهناك : الجسد، والروح، والنفس.. وثلاثتها هي الإنسان..

لما الجسد؟ .. وما الروح؟ .. وما النفس؟ ..

وليس ثمة خلاف في أن الجسد، هو هذا الكيان من اللحم،
والعظم، والدم، والذي هو المظهر المادي للإنسان.

أما الروح، وأما النفس، فهما قوتان غيبتان تسكنان إلى هذا
الجسد، فيكون بهما معاً هذا الإنسان الحسي، السميع، البصير،
العاقل، المميز بين الخير والشر، والنافع والضار.

والسؤال هنا: هل الروح والنفس حقيقة واحدة، أم هما
حقيقتان؟ وإذا كانتا حقيقتين، فهل هما من طبيعة واحدة أم من
طبعتين مختلفتين كالاختلاف الذي بينهما وبين الجسد؟.

إن القرآن الكريم يتحدثنا عن الروح، وعن النفس..

وفي حديث القرآن عن الروح، نجد أنها نفحة الحياة في
الإنسان، وأنها من روح الله، فيقول سبحانه في خلق آدم: ﴿فإذا
نسوته ونفخت فيه من روحي فقعوا له ساجدين﴾ (٢٩: الحجر).
ويقول سبحانه: ﴿ثم سواه ونفخ فيه من روحه﴾ (٩: السجدة).
ويقول سبحانه في خلق عيسى عليه السلام: ﴿ومريم ابنة عمران
التي أحصنت فرجها فنفخنا فيه من روحنا﴾ (١٢: التحريم).

فالروح هي مبعث الحياة في الإنسان، وهي التي تخرج هذا
الجسد الهامد إلى عالم الحياة والحركة.

والإنسان في هذه المخلوقات، لا يخرج عن كونه حيواناً، ذا جسد
حي، يتنفس ويتحرك، ويطلب الغذاء الذي يحفظ حياته.

فهل للحيوان روح كهذه الروح التي تلبس الإنسان، وتسكوه
حياة وحركة؟

إننا إذا رجعنا إلى قوله تعالى عن الروح : ﴿قل الروح من أمر
ربي﴾ نجد أن الروح التي تلبس الكائن الحي - من إنسان أو حيوان
- هي روح، وهي من أمر الله !.

ولكننا إذ ننظر في قوله تعالى في خلق آدم : ﴿فإذا سويته
ونفخت فيه من روحي﴾. وقوله سبحانه : ﴿ثم سواه ونفخ فيه من
روحي﴾، نجد مزيداً من الفضل والإحسان والتكريم للإنسان، بإضافة
روحه إلى الله سبحانه وتعالى. وهذه الإضافة تضفي على روح الإنسان
صفاءً إلى صفاء، وقوة إلى قوة.

وإنه إذا كان لا حديث للعلم في هذا الأمر الغيبي، فإن المشاهدة
تدعونا إلى القول بأن الأرواح التي تلبس الكائنات الحية بما فيها
الإنسان - ليست على درجة واحدة من القوة التي تنبعث منها في
الكائن الحي، وفي الآثار التي تحدثها فيه.

ففي عالم الحيوان مثلاً، نجد من الحيوانات مالا تكاد تُحس فيه
الحياة، كالديدان مثلاً، كما نجد حيوانات تكاد تعقل كالقردة. وبين

هذه وتلك أنماط كثيرة من الحيوانات التي تلبس عالم الحيوان. وهذا يعني أن اختلافًا ما بين روح وروح؛ إن لم يكن في النوع، ففي القدرة، وفي الدرجة.

ومن جهة أخرى، فإننا نجد في عالم البشر أناسًا لا يتعدون كثيرًا عن عالم الحيوان، بينما نجد الذكاء والألمعية والعبقرية في أناس آخرين.

وهؤلاء وأولئك جميعًا يلبسون أرواحًا من مورد واحد، هي نفخة الله سبحانه وتعالى في الإنسان.. وهذا يعني أن الاختلاف في الأرواح البشرية ليس في النوع، وإنما في القدر والدرجة أيضًا. بمعنى أن الاختلاف بين إنسان وإنسان في العقل، والذكاء، والبصيرة، هو اختلاف في القدر الذي كان للجسد من عالم الروح، وفي السكينة - إن صحَّ هذا التعبير - التي فاضت عليه من هذا العالم!!

وهذا أيضًا ما يشير إليه الفلاسفة في حديثهم عن الروح، وأن كل جسد إنما تلبسه روح خاصة به، مقسّمة بحسب استعداداته الفطري، وقدرته على احتمال ما يفاض عليه منها.

وإذن فهذا الاختلاف بين الكائنات الحية، ومنها الإنسان، هو أثر من آثار الروح التي لبسته، وأنه بقدر حظه من الروح - قدرًا لا نوعًا - يكون حظه من الترقى في سلم الحياة.

وإذا كان لنا أن نشبه عالم الروح بمولد كهربائي عظيم، وكان لنا أن نشبه الأجسام بلمبات الكهرباء، على اختلاف قوتها، مما هو دون الشمعة، إلى آلاف الشمعات، كان لنا أن تتمثل الأجسام، أو اللمبات الكهربائية، وقد اتصلت بالمولد الكهربائي العظيم، فأخذ كل جسم أو كل لمبة بقدر قوته من النور الكهربائي، أو من عالم الروح !!

وعلى هذا نرى أن الكائن الحي، جسد وروح، وأن الإنسان كذلك جسد وروح، وإن كان حظه من عالم الروح - قدرًا لا نوعًا - أكبر من أي كائن حي آخر في غير عالم الإنسان.

إذن فما النفس؟

أهي الروح الإنسانية، سميت بهذا الاسم، للتفرقة بين روح الإنسان وروح الحيوان.. إذ كان للإنسان النصيب الأوفى من هذا النور العلوي المفاض على الأحياء؟ أم هي شيء مضاف إلى خلق الإنسان، به صار الإنسان إنسانًا، بعد أن أصبح بالروح حيوانًا؟

يحدث القرآن الكريم عن النفس، على أنها كائن له وجود ذاتي مستقل، وبمعنى آخر، إن القرآن يخاطب الإنسان في ذات نفسه، باعتبار أن النفس هي القوة العاقلة المدركة فيه، فيقول سبحانه: ﴿وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا، فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا﴾، ويقول جل شأنه: ﴿يَا أَيُّهَا النَّفْسُ الْمَطْمَئِنَّةُ، ارجعي إلى ربك راضية مرضية، فادخلي في

عبادى وادخلنى جنتى ﴿ (٢٧ / ٣٠ : الفجر)، ويقول سبحانه : ﴿ ومن يتعدّ حدود الله فقد ظلم نفسه ﴾ (١ : الطلاق).

فالنفس هنا، وفي مواضع أخرى كثيرة من القرآن، هي الإنسان العاقل، المكلف، وهي الإنسان الذى يُتوقع منه الخير أو الشر، والهدى أو الضلال. ثم هي الإنسان بجميع شخصياته، جسداً وروحاً.

وإن بالفهم الذى يستريح إليه العقل في شأن النفس، هو أنها شيء غير الروح، وغير العقل.. وأنها هي الذات الإنسانية أو الإنسان المعنوى، إن صح هذا التعبير. إنها تتخلق من التقاء الروح بالجسد.. إنها التركيبة التى تخلق في الإنسان ذاتية يعرف بها أنه ذلك الإنسان بأحاسيسه ووجدانه ومسلكاته.. النفس هي ذات الإنسان، أو هي شخصات الإنسان التى تنبئ عن ذاته.

من آراء علماء الغرب :

أما علماءنا المعاصرون الذين ألفوا في علم النفس الحديث فإنهم لم يجعلوا بين النفس والروح والعقل فرقاً.. وكذلك علماء النفس الغربيون فإنهم لا يفرّقون بين النفس والروح أيضاً، حتى أن الأستاذ «بوراك» قال في كتابه : «مبادئ الفلسفة» : إن الناس قد اعتادوا

أن يفهموا من الروح أو النفس معنى غامضاً لاهوتياً. وأما نحن فنفهم منها مجموع قوى الإرادة، والفكر، والوجدان.

ويقول هنرى برجسون : « إن كل واحد منا مؤلف من جسد خاضع لنفس القوانين التى تخضع لها سائر أجزاء المادة. إذا دفعته تقدّم وإذا سحبته تقهقر، وإذا رفعته ثم تركته عاد فسقط. غير أن هناك إلى جانب هذه الحركات التى تحدثها علّة خارجية إحداثاً آلياً، هناك حركات أخرى يبدو أنها تأتى من الداخل، وتمتاز عن السابقة بأنها لا يتبأ بها، وتدعى بالحركات «الإرادية»، فما هى علّة هذه الحركات ؟ هى ما يدعوه كلُّ منا بلفظة «أنا». وما هى هذه «الأنا» ؟ .. هى شىء يخيل إلينا، خطأ أو صواباً، أنه يصفو على الجسم الذى انضم إليه، ويفوقه فى الزمان وفى المكان، أما فى المكان فلأن جسد كل منا محدود بحجمه على حين أننا نغضى بالإدراك، وبالبصر على وجه الخصوص، إلى أبعد من جسمنا بكثير، فنبلغ النجوم. وأما فى الزمان فلأن الجسد مادة، والمادة موجودة فى الحاضر، وهب الماضى يخلف فيها بعض الآثار، فليست هذه الآثار آثاراً للماضى إلا فى نظر شعور يدركها، ويفسّر ما يدرك على ضوء ما يتذكر. إن الشعور هو الذى يحفظ هذا الماضى وما يزال يتلف به ما سار الزمن، ويهيء معه مستقبلاً يساهم فى خلقه.

وما الفعل الإرادى نفسه، الذى ذكرناه منذ لحظة، إلا مجموعة

من الحركات تعلمناها من التجارب السابقة، وتوجهها اتجاهاً جديداً في كل مرة هذه القوة الواعية التي يلوح أن وظيفتها هي أن لا تنفك تأتي إلى الدنيا بجديد. نعم، إنها تخلق شيئاً جديداً في خارج ذاتها؛ لأنها ترسم في المكان حركات لا يتنبأ بها ولا يمكن التنبؤ بها، وهي تخلق شيئاً جديداً في داخل ذاتها كذلك؛ لأن الفعل الإرادي يرتد إلى الذي أراده، ويبدل طبع الشخص الذي صدر عنه بعض التبديل ويحقق بضرب من المعجزة هذا النوع من خلق الذات لذاتها، هذا الخلق الذي يبدو أنه هو الغرض من الحياة الإنسانية.

والخلاصة إذن هي أننا ندرك عدا الجسم الذي تحدّه في الزمان اللحظة الحاضرة، ويحدّه في المكان الحيز الذي يشغله ويعمل كأنه آلة، ويستجيب للمؤثرات الخارجية ميكانيكياً، ندرك شيئاً يمتدّ إلى أبعد من الجسد في المكان، ويدوم عبر الزمان ويطلب من الجسم بل يقتضيه حركات ليست آلية فيتنبأ بها، بل حرة فلا يمكن التنبؤ بها. هذا الشيء الذي يضافو على الجسم من كل الأطراف، ويخلق أفعالاً فيخلق نفسه. من جديد، هو «الأناء»، هو النفس، هو الروح، ما دامت الروح ليست إلا قوة تستطيع أن تستخرج من ذاتها أكثر مما تحوى، وتعطى أكثر مما تأخذ، وتهب أكثر مما عندها. ذلك ما يتراءى لنا، ذلكم هو المظهر»^(١).

(١) عن كتاب «الطاقة الروحية» لهنري بيرجسون، ترجمة الأستاذ سامي

الدروبي، الطبعة الثانية ١٩٦٣ ص ٢٤/٢٥.

ويقول برجسون أيضاً: «إن التجربة تبين لنا أن حياة النفس، وإن شئت فقل حياة الشعور، مرتبطة بحياة الجسم، وإن ثمة تضامناً بينهما، ولا شيء غير ذلك. ولكن هل ثمة من إنكر هذه النقطة؟ إلا أنه شتان بين أن نقرر ذلك وبين أن نقول إن الدماغ معادل العقلي، وإن في الإمكان أن نقرأ في الدماغ كل ما يجري في الشعور المقابل. إن الثوب الذي عُلق على مسار متضامن مع هذا المسار، فإذا وقع المسار وقع هو معه، وإذا اهتز اهتز، وإذا كان رأس المسار حاداً جداً تمزق. ولكن ليس يتج عن هذا أن كل جزء من أجزاء المسار مقابل جزءاً من أجزاء الثوب، ولا أن المسار معادل للثوب ولا أن المسار والثوب شيء واحد. نعم إن الشعور معلق بالدماغ، ولكن ليس يتج عن ذلك أبداً أن الدماغ يرسم كل تفاصيل الشعور، ولا أن الشعور وظيفة للدماغ. وكل ما تسمح لنا المشاهدة والتجربة (أى العلم) بتقريره هو أن ثمة علاقة بين الدماغ والشعور. لما هي هذه العلاقة؟ هنا إنما نستطيع أن نتساءل هل قدمت الفلسفة ما كان يحق للناس أن يتظروه منها. فعلى عاتق الفلسفة إنما تقع مهمة دراسة حياة النفس في كافة مظاهرها.. فواجب الفيلسوف الذى تمرّس على الملاحظة الداخلية أن يفرس إلى أعماق نفسه، ثم يتابع في عودته إلى السطح، الحركة التدريجية التى يسترضى بها الشعور وينبسط، وينتهي. لأن يتشتر في المكان...»^(١).

(١) نفس المرجع ص ٢٩.

النفس والروح عند الیوجیین :

أما الیوجیون والمتصوفة الهنود فعندهم النفس إنما هی قطرة من أوقیانوس الروحية غیر المحدود. ویؤمنون بأن هناك قبساً من الله فی كل إنسان یزداد اشتعلاً كلما اقترب المرء من خالقه.. فالشاعر والفیلسوف والعالم والیوجی والروح التي تفوق هؤلاء استنارة تحوی منه أكثر مما یحویه رجل الشارع. والنور أو الله الساکن فینا یلمع بقدر ما تنقش عنه الأغلفة المادية إلى أن یحین الوقت الذی یتجلی الله فینا فی كامل مجده، وإذ ذاك لن تقوم عوائق روحية. ونستطیع بإرادتنا التحلیق إلى الآفاق العلیا لنلم بأسرار تلك العوالم وقواها، وتصبح النفس واحداً مع اللانهای، وتندمج القطرة فی المحيط وتصبح المحيط ذاته. فإن كل نفس هی إله فی دور التكوين تدثرت بأغطية مادية معتمة. فهي كالشمس التي تسطع بلمعائها خلف الغيوم^(١).

ویقولون إن النفس فی الآونة الحاضرة أسيرة القلعة الثلاثية الجدران وهي : الأجسام المادية، والكوكبية، والسببية. بالإضافة إلى أغلال العقل والوهم والصفات الثلاثة والعناصر الخمسة والمظاهر الخمسة والعشرين للعناصر الخمسة، والتي جمیعها تكبله.

(١) ویفق شهاب الدین السهروردی للمقتول مع هذا الرأی فی كتابه «هیاكل النور»، فیقول إنه كلما اقترب العبد من مصدر النور كان أكمل. ویری أن اقرب الخلق، إلى هذا النور هو الرسول صلی الله علیه وسلم.

ويؤكدون أن كلمة « النفس » معناها أنت نفسك بجسمك الأثيرى فقط، وأن جسمك الأثيرى يسكن جسّدك المادى، وهو مندمج به كما يندمج الماء بالدقيق، والسكر بالماء...

ويصفون النفس بأنها « مركز وعى »، وذلك لأنهم لا يجدون خيراً من هذا الوصف؛ لأن فيها القبس الإلهى تحيط به حجب، وهذه الحجب على درجات وأشكال، من جوهر العقل والطاقة والمادة. وحتى بعد أن تترك الجسد (عند الموت) لا يتخلص النفس من المادة فإن لها مراكز أو اجساماً من المادة الشفافة فى درجات مختلفة من الصفاء.

أما كيفية مولد النفس فإن بعض النفوس التى سمّت وبلغت المستويات التى تستطيع منها أن تطل على الكثير من أحداث الكون، فسبب ذلك إرادة إلهية تشبه الرغبة الملحة فى الإنسان. يريد الله فىكون ما يريد، ويحدث ذلك المظهر، ويدهى أن ما يحدث ليس إرادة بالمعنى الذى نعرفه للكلمة، ولكننا لا نجد له تسمية أخرى أو وصفاً آخر.



وأما الروح فى تعاليم فلسفة اليوجا فهى ذلك الجزء الصغير من المطلق الذى يبدو منفصلاً عن المطلق، وما هو بمنفصل عن الواحد... هو المبدأ الاسمى فى كل نفس حتى أحط النفوس فيها ذلك

القبس. إنه فينا أبدًا لا يزيد ولا ينقص، ولكتنا نحن نزداد إبصارًا لنوره كلما تقلعنا وارتقينا على السلم درجة بعد درجة.. إن الروح موجود دائمًا لا يتغير ولا يتبدل ولكن وعى الإنسان ينمو مقتربًا من الروح، ولا بد أن يندمج يومًا فيه، وهذا هو هدف النفس وغاية التدرج والتقدم، والغرض من كل جهاد وكفاح.

وتنص هذه الفلسفة على أن الروح إنما هى عبارة عن شعاعة واصله من الذات العلية، أو شعلة من الروح القدس أو نفحة من روح الله تسرى فى كياننا الأثيرى وتمنحه الحياة. أما الجسد فهو حى بالشعاعة لأنه مندمج بالنفس الأثيرية. وهذه الروح أو بهذه الشعلة يحيا المخلوق سواء كان إنسانًا أو حيوانًا أو نباتًا أو جمادًا أو ملاكًا هذه الشعاعة هى سر الحياة الغامض، «ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي، وما أوتيتم من العلم إلا قليلًا»^(١).

هذه الروح هى سر الحياة، هى مادة الحياة، هى الحياة نفسها وبعد الانتقال (الوفاة) يترك الجسم الأثيرى ومعه الروح، الجسم المادى الفانى، حيث يتلاشى ويتجول إلى عناصره الأولى. أما الجسم الأثيرى ومعه الروح فيحيا ويعيش فى علة الروحى الأثيرى إلى أن يشاء له الله فى تطوره ما يشاء.



(١) انظر كتاب «اليوجا ينبوع السعادة» للأستاذ عباس المسيرى، ص ١٣٤.

ولقد جعل رُوحِيّو الغرب بين الروح والنفس فرقاً جليئاً؛ فالروح عندهم هي المقيضة على النفس سرّ الحياة، والنفس هي المدبّرة لأمر البدن. وما البدن إلّا آلة للحقيقة الإنسانية تستعمله لترقية هويتها الذاتية إبان ظهورها في العالم العضوي. وإلى ذلك يشير أبو العلاء المعري في شعره :

قلمت ظفري تارات وما جسدِي إلّا كذاك متي فارق الروحا
يانفس يا طائرًا في سجن مالكة لتصبحنّ بحمد الله مسروحا

وفي هذا الصدد يقول العالم الروحاني الكبير « آلان كارديك » في مؤلفه « كتاب الأرواح » :

« .. والنفس حسب رأي البعض، هي أساس الحياة المادية العضوية. وليس لها وجود ذاتي، وتنتهي بانتهاء الحياة. وهذه تسمى بالمادية المحضة. وفي هذا المعنى وبالمقارنة، يقول هذا البعض إن الأداة أو الآلة المشروخة التي لا يصدر عنها صوت، ليس لها نفس. ومن هذه الآراء ما يعتبر النفس نتيجة لا سبباً. ويرى آخرون أن النفس، وهي أساس العقل، أي القوة المدركة، عامل عالمي يستمد كل كائن جزءاً منها. ومن رأي هؤلاء أنه لا يوجد في الكون إلّا نفس واحدة فقط يتشعّر منها شرارات توزعها بين مختلف العقول طوال مدة الحياة. أما بعد الموت فتعود كل شرارة إلى المنبع العام، المشترك، حيث تندمج في الكل. فهي أشبه بالروافد والأنهار التي ترجع مياهها إلى

البحر من حيث أنت. وتختلف هذه الآراء عن سابقاتها. فإننا -
بحسب هذا الاعتقاد - يوجد فينا ما هو أكثر من المادة وأن شيئاً
ما يظل باقياً فينا إلى ما بعد الموت. ولكن هذا أيضاً يعنى أن شيئاً
لن يبقى. فلعدم وجود فردية لا يوجد لدينا شعور بأنفسنا..

«ومعنى هذا الرأى أن النفس العالمية العامة إن هى إلا الله
الواحد. وكل كائن إنما هو جزء منبثق من الذات العلية. وهذا
شبه بالرأى القائل بوحدة الوجود.

«ولمعة آخرون يرون أن النفس كائن أخلاقى بارز مستقل عن
المادة، ويحتفظ بفرديته إلى ما بعد الموت. وهذا المعنى، بدون أى
اعتراض، أكثر شيوعاً؛ لأنه تحت اسم أو آخر يعتبر فكرة هذا
الكائن الذى يعيش فى الجسد وأنه فى حال من الاعتقاد الإلهامى
مستقل عن كل تعليم عند الشعوب مهما تكن درجة مدنياتهم.
والنفس - فى هذا المذهب - هى السبب وليست النتيجة. وهذا هو
الرأى السائد عند الروحيين»^(١).



وينتهى بعض المفكرين بتعريف الروح بثلاثة تعريفات مهمة حسب

(١) راجع النص كاملاً فى كتاب «الروح والخلود بين العلم والفلسفة»
للمؤلف بسلسلة «اقرأ» مترجماً عن النسخة الفرنسية لكتاب «الأرواح».

ما تؤديه من الوظائف في هذا الوجود. فيحسب كونها أصل الحياة والحركة والنطق ومصدر الشعور لجميع الحواس فهي «الروح»؛ وبحسب كونها مصدر الإرادة في الإنسان ومحل اكتساب الأخلاق والأفعال وإصدارها فهي «النفس»، وبحسب كونها مصدر التعقل والتفكير والتدبير واكتساب العلوم والمعارف والتجارب وغير ذلك فهي «العقل».

وفي هذا المعنى يقول العارف بالله السيد سلامة حسن الراضى في كتابه «الإنسانية»: «إن الإنسان من حيث روحه ليس بجسم ولا عرض، ولا يحتاج إلى فراغ يشغله. مثل العقل فإنه لا يحتاج إلى مكان يحلّ فيه. والروح والعقل واللبّ والفكر والنفس جميعها واحدة والأسماء مختلفة بالاعتبارات. فباعتبار التجرد يسمى «روحاً»؛ وباعتبار اتصاله بالجسم يسمى «نفساً»، وباعتبار تقلّبه في أطواره يسمى «قلباً»؛ وباعتبار أنه الخلاصة يسمى «لباً»؛ وباعتبار تفكيره يسمى «فكراً»؛ وهكذا يسمى : حافظه، ومصوره، وحسّاً مشتركاً ومخيّلة...».



والخلط بين النفس والروح شائع لعدم تصور هذين الكائنين ومعرفة علاقة كل منهما بالآخر. مع أن القرآن الكريم فصل بينهما فصلاً حاسماً، وأكد ذلك في كثير من سوره وآياته، مما لا يجوز معه

ان يخلط الباحث بين النفس والروح، أو أن يعتبرهما كائناً واحداً..
فى الآية الكريمة التى جاءت على لسان السيد المسيح : ﴿تعلم ما فى
نفسى ولا أعلم ما فى نفسك﴾، وقوله تعالى : ﴿ويحذركم الله
نفسه﴾، وقول النبي الكريم صلى الله عليه وسلم : «والذى نفسى
بيده..»، نرى أن النفس تعنى الذات. ولو كانت النفس هى الروح
فليس من المعقول أن يقول «وقتل نفساً».. فغير المعقول أن تكون
النفس هنا هى الروح.. والله أعلم.

أقسام النفس في القرآن الكريم

يرى المحقق في القرآن فصلاً واضحاً بين النفس والروح، فالنفس أنواع شتى فهي خاضعة للتطور والتكيف والتخلق. أما الروح فهي جوهر الخلود والوجود، الحاكمة على الكيان الإنساني جسداً ونفساً وعقلاً. ولها مجال بحث قادم، فلنذكر الآن ما ورد عن النفس في القرآن الكريم وهو القول الفصل في الموضوع :

للنفس عدة صفات، ذكر الله تعالى ثلاثاً منها في كتابه الكريم وهي :

الأمارة؛ قال تعالى : ﴿إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ﴾^(١) وهي أرزؤها..

(١) سورة يوسف آية ٥٣.

واللّوامة؛ قال تعالى : ﴿لَا أَقْسَمُ بِيَوْمِ الْقِيَامَةِ، وَلَا أَقْسَمُ
بِالنَّفْسِ اللَّوَامَةِ﴾^(١)، وهي أوسطها..

والمطمئنة؛ قال تعالى : ﴿يَأْتِيهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ، ارْجِعِي إِلَىٰ رَبِّكِ
رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً﴾^(٢)، وهي أشرفها..

أما الأمانة فهي الموافقة للشهوات الشيطانية الظلمانية التي ينشأ
عنها جميع الأفعال الذميمة. وكونها أمانة بالسوء يفيد المبالغة؛ وسبب
ذلك أن النفس من أول حدوثها قد ألقت المحسوسات والتفت بها.
فأما شعورها بعالم المجردات وميلها إليه فذلك لا يحصل إلا نادراً.
قال الإمام ابن عربي : «خلقت النفس على جيلة الأمارية بالسوء
طبعاً. فإذا تركت على طبعها فلا يأتي منها إلا الشر، ولا تسامر
إلا بالسوء. ولكن إذا رجمها ربها ونظر إليها بعين العناية يقلبها من
طبعها ويجعل أماريتها مبدلة بالمأمورية، وشريرتها بالخيرية، وإذا تنفس
صبح الهداية في ليلة البشرية، وأضاء أفق سماء القلب صارت لوامة
ولامت نفسها على ما صدر منها من القبائح والعيوب فتندم وتتوب.
وإذا طلعت شمس الهداية من أفق العناية صارت النفس ملهمة
فألهمها فجورها وتقواها. وإذا بلغت شمس العناية وسط سماء الهداية

(١) سورة القيامة الآيتان ١، ٢.

(٢) سورة الفجر الآيتان ٢٧، ٢٨.

وأشرقت الأرض بنور ربها صارت النفس مطمئنة مستعدة لخطاب ربها بقره ﴿ارجعني إلى ربك راضية مرضية﴾^(١).

وأما النفس اللوامة فهي المتعرضة للنفس الأمارة الشهوانية، وهي الزاجرة لها عن قبيح أفعالها. فإذا صدر من الأمارة فعل ردىء تعرضت لها ولامتها على ما صدر منها من القبائح والعيوب وزجرتها عنه.

وأما النفس المطمئنة فهي المستقرة الثابتة المتيقنة بالحق فلا يخالجهما ريب؛ لأنها استنارت بنور القلب فتخلت بالأخلاق الحميدة، وتخلت عن الأخلاق الذميمة. والاطمئنان لا يحصل إلا بالله وذكره والتفكير في الذات العالية الشريفة والصفات الشائخة المنيفة. قال تعالى: ﴿ألا بذكر الله تطمئن القلوب﴾. لأن القلوب أربعة: قلب قاسر، وهو قلب الكافر والمنافق باطمئنانه بالدنيا. قال تعالى: ﴿ورضوا بالحياة الدنيا واطمأنوا بها﴾^(٢) وقلب ناس، وهو قلب المسلم الملتب، قال تعالى: ﴿فمنى ولم يجد له عزماً﴾^(٣). فاطمئنانه بالتوبة ونعيم الجنة. قال تعالى: ﴿فتاب عليه وهدي﴾^(٤). وقلب مشتاق،

(١) سورة الفجر آية ٢٨. (عن كتاب «إزالة اللبس عن حقيقة النفس».

(٢) سورة يونس آية ٧.

(٣) سورة طه آية ١١٥.

(٤) سورة طه آية ١٢٢.

وهو قلب المؤمن المطيع، فاطمئنته بذكر الله. قال تعالى : ﴿الذين آمنوا وتطمئن قلوبهم بذكر الله ألا بذكر الله تطمئن القلوب﴾^(١). وقلب وحداني، وهو قلب الأنبياء وخواص الأولياء باطمئنته بالله وصفاته. قال الله تعالى لخليله : ﴿أولم تؤمن، قال بلى ولكن ليطمئن قلبي﴾^(٢) بتجليك له فأكون بك محي الموت؛ ولهذا إذا تجلى الله تعالى لقلب العبد يطمئن به فينعكس نور الاطمئنان من مرآة قلبه إلى نفسه فتصير النفس مطمئنة به.

أما أقسام النفس الأخرى فهي كما جاء بها السيد إدريس ابن الشريف الحسن العلوي في مخطوطه النادر «إزالة اللبس عن حقيقة النفس» :

«النباتية، والحيوانية، والإنسانية، والناطقة، والقدسية، والرحمانية، ونفس الأمر، والشجية».

«أما النباتية فهي كمال أول يجسم طبيعي. والمراد بالكمال ما يكمل به النوع في ذاته. ويسمى كمالاً أولاً كهيئة السيف للحديدة أو في صفاته. ويسمى كمالاً ذاتياً كسائر ما يتبع العوارض مثل القطع للسيف، والحركة للجسم، والعلم للإنسان، وغير ذلك».

(١) سورة الرعد آية ٢٨.

(٢) سورة البقرة آية ٢٦٠.

«وأما الحيوانية فهي كمال أول لجسم طبيعي متحرك بالإرادة.

«وأما الإنسانية فهي كمال أول لجسم طبيعي يدرك الكليات ويفعل الأفعال الفكرية.

«وأما الناطقة فهي الجوهر المجرد عن المادة في ذاتها، مفارقة لها في أفعالها. فإذا سكنت تحت الأمر من غير التفات للشهوات ولا نظر للشوق فهي المطمئنة. وإذا لم يكن سكونها تاماً ولكنها تتعرض للنفس الشهوانية لكي تردّها عن قبيح أفعالها فهي اللوامة. وإن ركنت إلى اللذات واسترقتّها الشهوات فهي الأمارّة.

«وأما القدسية فهي التي لها ملكة استحضر جميع ما يمكن للنوع أو قريباً من ذلك على وجه يقيني، وهذا غاية الحق وهو سرعة انتقال الذهن من المبادئ إلى المطالب، ويقابله الفكر وهو أدنى مراتب الكشف. ثم لا يزال العبد مترقياً في هذه الدرجة حتى يصير مطلقاً على ما وراء الحجب من المعاني الغيبية والأمور الحقيقية وجوذاً وشهوذاً.

«وأما الرحمان فهو عبارة عن الوجود العام المنبسط على الأعيان عينا وعن الهيولى الحاملة لصور الموجودات. والأول ترتب على الثاني. سمي به تشبيهاً لنفس الإنسان المختلف بصور الحروف مع كونه هواء سابقاً في نفسه، وعبر عنه بالطبيعة عند الحكماء، وسميت الأغيار

كلمات تشبيهاً بالكلمات اللفظية الراقعة على النفس الإنسانى بحسب
المخارج. وأيضاً كما تدل الكلمات على المعاني، كذلك تدل أعيان
الموجودة على موجودها وأسمائه وصفاته وجميع كمالاته المشابهة له بحسب
ذاته ومراتبه.

«وأما نفس الأمر فهي عبارة عن العلم الذاتى الحاوى لصور
الأشياء كلها كلية وجزئية، عينية كانت أو علمية.

«وأما النفس الشجية فهي الغائبة عن نفسها، الغريقة فى بحر
المحبة الإلهية، والصفات العالية من غير التفات للشيء». (١)

(١) يتفق ذلك مع رأى أرسطو فى النفس فيما يتعلق بالنفوس الثلاثة (النباتية،
والحيوانية، والناطقة).

مراتب النفس

لنفس في تطورها إلى الكمال سبع مراتب يسميها القوم مقامات. والنفس هي واحدة وتسمى بأسماء تضاف إليها بحسب تدرجها في الكمال، رتبها شيخنا السيد محمود أبو الفيض المنوفي كما يلي: ^(١)

(النفس في مرتبتها الأولى تسمى أمانة بالسوء، وهي التي تميل دائما إلى الغرائز والشهوات. ﴿إن النفس لأمانة بالسوء﴾. فإذا جاهدتها صاحبها وخالفها، فعنت للحق، واجتنبت المحظورات، قد ترجع إلى سابق طاعتها، وتلوم نفسها. وحيث تكون النفس في المرتبة الثانية، وهي اللوامة، قال تعالى: ﴿لا أقسم بيوم القيامة، ولا أقسم بالنفس اللوامة﴾ إذا أخذها صاحبها بالمجاهدة والثبات على الحق، مالت إلى عالم القدس وبصرها الله بمواقع فجورها وتقواها.

(١) انظر كتاب «معالم الطريق إلى الله» ص ٢٨٥/٢٨٦. وكتاب «لمع اليقين في الكشف عن مناهج الفيضين» ص ٤٢/٤٣.

وحيثئذ تسمى بالنفس الملهمة وهي الرتبة الثالثة. قال تعالى : ﴿وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا، فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا﴾ فإذا اطمأنت إلى أوامر البصيرة وتبدلت صفاتها المذمومة بالصفات الحمودة تخلقت بإخلاق الله، وسميت حيثئذ النفس المطمئنة، وتلك هي الرتبة الرابعة، قال تعالى : ﴿يَأْتِيهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ، ارْجِعِي إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَةً﴾. وهذه الدرجة هي أول الهدى الأعظم ومبدأ طريق الوصول إلى الله. فإذا أدركت السالك العناية ورضيت نفسه بأفعال خالقها - عطاءً، ومنعاً، وإبتلاءً، واجتباءً - حيثئذ تسمى راضية، وهي المرتبة الخامسة. وهنا تبدو له حجب من الأنوار بعد أن كانت من الظلمات. فإذا كان عمله طاعة واحتساباً وصلاًحاً بذل الله سيئاته حسنات، وفتح على نفسه أبواباً من التذوق والإلهامات والتجليات، سميت عند ربها مرضية، وهي المعنية بقوله تعالى : ﴿رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمْ وَرَضُوا عَنْهُ﴾، وهذه للرتبة السادسة. فإن نادته ظلال الموجودات الإمكانية التي يستوى فيها طرفاً الوجود والعدم ﴿إِنَّمَا نَحْنُ فِتْنَةٌ فَلَا تَكْفُرُ﴾ سمع لسان حالها يقول : ﴿وَأَنَّ إِلَىٰ رَبِّكَ الْمُنْتَهَى﴾ ثم علم علم اليقين أن الأطياف لا تغني عن الأنوار، وأن المظاهر لا تثني العنان عن الحقائق وأن ما مآله للفناء لا يغني شيئاً عما مآله للبقاء، سمع النداء حيثئذ من بارئ الأرض والسماء : ﴿يَأْتِيهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ، ارْجِعِي إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَةً. فَادْخُلِي فِي عِبَادِي وَادْخُلِي جَنَّتِي﴾، ويكون مجلسها حيثئذ « في مقعد صدق عند

ملك مقتدر». وفي هذه الرتبة تكون الكمالات لها نعتاً وسجية؛ ولذا تسمى هذه الرتبة بالنفس الكاملة وهي السابعة. «وهناك ما لا عين رأت، ولا أذن سمعت، ولا خطر على قلب بشر».

والكمال ههنا، وعلى هذه الأرض، كمال نسي. فأقل الناس نقصاً أكثرهم كمالاً، وأن أكمل الخلق هنا أدراهم بعيوب نفسه.

وعن أبي لهيعة عن خالد بن يزيد بن سعيد بن أبي هلال أن رسول الله صلى الله عليه وسلم كان إذا قرأ هذه الآية : ﴿قَدْ أَفْلَحَ مَنْ زَكَّاهَا﴾، وقف ثم قال : «اللهم آت نفسي تقواها، أنت وليها ومولاها، وزكها فانت خير من زكها».

والنفس بهذا المعنى في توضيح آيات القرآن أقرب إلى تفصيل علماء النفس عنها، ووصف مجالاتها من الغرائز والحاجات، وأقسامها من النفس الباطنة أو «الهو» أو العقل الباطن، والنفس العليا أو الأنا الأعلى، والنفس الوسطى أو النفس المتطورة، وكلها مجالات للنفس كما وصفها القرآن. ولا شك أنها غير الروح التي يقول القرآن عنها : ﴿قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي﴾، وغير الروح التي يقول عنها : ﴿يُلْقِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِهِ عَلَى مَنْ يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ﴾، وذلك له مجال آخر.

ويذكر ابن الفارض ثلاث أحوال للنفس في معراجها الروحي يصح أن نصف الأولى منها بأنها عادية طبيعية، والثانية بأنها غير عادية وغير طبيعية، والثالثة بأنها فوق العادة وفوق الطبيعة.

والأولى هى حالة الشعور أو الوعى التى يتمتع بها الناس جميعاً فى أثناء يقظتهم. وهذه متعددة النواحي، وهى التى يطلق عليها الصوفية «حالة الصحو».

والثانية هى فقدان ذلك الوعى أثناء الوجد الصوفى وهى المسماة «حالة السكر».

والثالثة حالة وعى ثان يرتفع فيها الوجد الصوفى إلى أعلى درجاته وهى المسماة حالة «صحو الجمع» أو «الصحو الثانى»^(١).



ولقد جعل العلامة شمس الدين أبى عبد الله بن قيم الجوزية للنفس أربع دور، كل دار أعظم من التى قبلها :

«وأنت إذا تأملت السنن والآثار فى هذا الباب، وكان لك بها فضل اعتناء، عرفت حجة ذلك ولا تظن أن بين الآثار الصحيحة فى هذا الباب تعارضاً، فإنها كلها حق يصدق بعضها بعضاً. لكن الشأن فى فهمها ومعرفة النفس وأحكامها وأن لها شأنًا غير شأن البدن، وأنها مع كونها فى الجنة فهى فى السباء وتتصل بفناء القبر وبالبدن فيه وهى أسرع شىء حركة وانتقالاً وصعوداً وهبوطاً. وأنها تنقسم إلى مرسلة ومحبوسة وعلوية وسفلية. ولها بعد المقارقة صحة

(١) عن كتاب «فى التصوف الإسلامى وتاريخه» تأليف الأستاذ رينولد نيكولسون وترجمة الدكتور أبو العلا عفيف سنة ١٩٥٦.

ومرض ولذة ونعيم وآلم أعظم مما كان لها حال اتصالها بالبدن بكثير،
فهناك الحبس والآلم والعذاب والمرض والحسرة. وهناك اللذة
والراحة والنعيم والإطلاق. وما أشبه حالها في هذا البدن بحال ولد في
بطن أمه، وحالها بعد للمفارقة بحاله بعد خروجه من البطن إلى هذه
الدار.

فلهذه الأنفس أربع دور، كل دار أعظم من التي قبلها :

الدار الأولى : في بطن الأم، وذلك الحصر والضيق والغم
والظلمات الثلاث^(١).

والدار الثانية : هي الدار التي نشأت فيها وألفتها واكتسبت
فيها الخير والشر وأسباب السعادة والشقاوة.

والدار الثالثة : هي دار البرزخ وهي أوسع من هذه الدار
وأعظم بل نسبتها إليه كنسبة هذه الدار إلى الأولى.

والدار الرابعة : هي الدار التي لا دار بعدها، دار القرار،
وهي الجنة أو النار. والله ينقلها في هذه الدور طبقاً بعد طبق حتى
يبلغها الدار التي لا يصلح لها غيرها، ولا يليق بها سواها. وهي
التي خلقت لها وهيئت للعمل الموصول لها إليها. ولها في كل دار من
هذه الدور حكم وشأن غير شأن الدار الأخرى. فتبارك الله فاطرها

(١) المشيمة، والرحم، والبطن.

ومنشئها ومحيتها ومميتها ومسعدتها ومشقيها، الذى فاوت بينها فى درجات سعادتها وشقاوتها، كما فاوت بينها فى مراتب علومها وأعمالها وقواها وأخلاقها. فمن عرفها كما ينبغى شهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له، له الملك كله، وله الحمد كله، وبيده الخير كله، وإليه يرجع الأمر كله، وله القوة كلها، والقدرة كلها، والعز كله، والحكمة كلها، والكمال المطلق من جميع الوجوه. وعرف بمعرفة نفسه صدق أنبيائه ورسوله. وأن الذى جاءوا به هو الحق الذى تشهد به العقول، وتقر به الفطر، وما خالفه هو الباطل، وبالله التوفيق^(١).



وبعد..

إن الحديث عن النفس طويل طويل لا ينتهى إلى حد، ولا يقف عند غاية.. وليس ما أوردناه عنها هنا فى هذا الكتاب إلا قطرة من محيط..

ولقد ألف كثير من الفلاسفة والحكماء منذ قرون فى موضوع النفس كتباً ومجلدات تعدّ بالآلاف. ومازال الكتاب والفلاسفة والمفكرون فى كل عصر يكتبون، ومع ذلك فلن يصلوا إلى فهم النفس البشرية أكثر مما بينه الله تعالى عنها فى كتابه العزيز. حيث إن

(١) كتاب «الروح لابن القيم» الطبعة الثالثة ١٩٦٦ ص ١١٦/١١٧.

العقل الإنساني مهما أوتي من علم فلن يصل عن طريق النظر والتفكير إلى معرفة النفس الحقيقية. والدليل على ذلك اختلاف علماء النفس والمفكرين في نظرتهم إليها.

ولا شك أن موضوع النفس - مع ذلك - جدير بالبحث والدراسة لا سيما إذا أدركنا توجيه الآية الكريمة لذلك العالم :
﴿وفي أنفسكم أفلا تبصرون﴾

ومن دراسة النفس حسب المدارس القديمة التي كان الإغريق من أهم واضعي أسسها وبخاصة أفلاطون - كما أسلفنا القول - أخذ فلاسفة العرب وغيرهم من علماء الغرب من شتى الأمم، الكثير من هذه الأبحاث.

وظلت طويلاً تدرس على مدى العصور والأجيال حتى القرن التاسع عشر حينما ظهر في الغرب علماء من أمثال وليم جيمس وماكدوجال وغيرهما، ووضعوا لهذه الدراسات مناهج مرتبة ومنظمة، وجعلوا منها علماً قائماً بذاته هو علم «السيكولوجيا» أي «علم النفس»، ووضعوا له تعريفين :

أولهما : التعريف الاتباعي التقليدي الذي يكاد يكون عالمياً ألا وهو علم دراسة حوادث النفس. فالخلق البشري مكون من جسد وروح. وكما أن علم وظائف الأعضاء «الفيزيولوجيا» يصف حوادث الجسد ويحاول تفسيرها، فكذلك علم النفس يصف حوادث النفس

من حركات وصور وأفكار وعواطف وغيرها ويحاول تفسيرها.

وأما التعريف المتأخر فقد اقتصرت به المدرسة السلوكية، وهو علم دراسة السلوك البشرى أو دراسة الأعمال البشرية. وعلم النفس فى رأى هذه المدرسة لا يفعل أكثر من وصف أعمال الجنس البشرى بدقة شأنه فى ذلك شأن عالم الحيوان الذى يصف سلوك النمل مثلاً.

وكان من أصعب الأمور للأقدمين من الفلاسفة أن يفهموا النفس فهماً صحيحاً لأنهم كانوا لا يفهمون المادة فهماً صحيحاً. وكانوا يقسمون المادة إلى أربعة عناصر: الماء، والهواء، والنار، والتراب. ولكن تبين فى العلم الحديث غير هذا وأن المادة لا تنتهى حتى بالذرة. بل إن هناك نظرية تقول بأن المادة شعاع متحرك^(١) وأن هناك من الناحية الرياضية أجساماً غير مادية تعلو على مستوى الخواص، وأن هذه الأجسام غير المادية تتداخل فى الأجسام المادية حتى بالنسبة لأجسامنا الخاصة. وهذه الأجسام غير المادية يطلق عليها الآن وصف الأجسام الأثيرية كما يطلق عليها فى علم الروح المعاصر «النموذج» أو «المثال الأصيل» Arch Types. وهذه النماذج المطابقة للجسد المادى تحمل خصائص النفس من غرائز وميول، كما تحمل الوعى والروح، وتربط بينهما فى إطار يمثل العنصر الباقى أو الخالد فى الإنسان أو كما وصفه «يونج» Yung بأنه الإنسان السماوى، أى

(١) نظرية الدكتور مشرقة واينشتاين.

العنصر الخالد أو الموهوب للخلود في الإنسان، وهو حامل شعلة العقل والروح^(١).

وكلمة «بسيكولوجى» Psychology يونانية مركبة من كلمتين، الأولى Psych «سايك» ومعناها «النفس»، والثانية «لوجى» Logy، ومعناها «العلم». ولما كانت هذه التسمية تنطبق على هذا العلم انطباقاً جيداً حوفظ عليها حتى اليوم.

«وأخذت السيكلوجى تتطور على أيدي فرويد وتلاميذه وأدخلوا عليها اكتشافات علمية جديدة. وكانت بدورها موضعاً للمناقشة، وخرجت منها آراء جديدة على أيدي أدلر، ويونج، وريقرز، وغيرهم، بعد أن ظل علماء النفس طويلاً فيما سلف يتجاهلون التنويم المغنطيسى لأنهم لم يعلموا أين يضعونه من إطار معارفهم. وبعد أن ظلوا طويلاً وهم يكادون يحسبون أنهم غير مطالبين ببحث الظواهر العقلية التى لا يمكن اعتبارها واعية، مثل الأحلام، والهستيريا، والجنون، والتنويم المغنطيسى»^(٢).

وأصبح لهذا الموضوع مدارس مختلفة ومذاهب متعددة، وعلومًا

(١) راجع كتاب «مفصل الإنسان روح لا جسد» للدكتور رؤوف عبيد، الجزء.

الأول طبعة رابعة ص ٨٤٤ - ٨٨٩.

(٢) عن كتاب «النظرة العلمية» تأليف برتراند راسل، تعريب الدكتور عثمان

نوية ص ١٦٥.

فرعية شتى. فهناك : علم النفس الفردي، والتربوي، والاجتماعي والجنائي، والصناعي، والعمل، وما إلى ذلك من بحوث في الشخصية والذكاء وملكات النفس إلخ.. ومع ذلك فما يزال التطور العلمي حتى هذه اللحظة سائرًا في طريقه سيرًا حثيثًا ويدخله في كل يوم كشف جديد. وما يزال العلماء في بداية البحث وعلى عتبة الكشف، وما تزال آيات الله الرائعة الخالدة في أعطاف هذه النفس العجيبة..

ومن هذه المدارس المتطورة في العصر الحديث ظهر علماء روجيهون ميزوا بين السيكولوجي **Psychology** (علم النفس)، وبين السيكتك **Psychic Science** (علم الروح). وقالوا إن الأول يشمل النفس عامة من جميع نواحيها، ويبحث عن القواعد الأصلية لحياة العقل وعملياته وصورها، ومظاهرها المتعددة؛ بينما يختص الثاني بموضوع الروح وأسرارها وكنهها وخلودها.

وكانت خطوة جريئة للأمام من بعض العلماء النفسين في طريق التسليم بما وصل إليه بحاث الروح من أن مادي الباراسيكولوجي وما وراء الروح هما الوسيلة المعترف بها علمياً للبحث في الروح، وفيما يتصل بخصائصها وملكاتهما واستقلالهما عن الجسد المادي، و « احتمال » بقائها بعد موت هذا الجسد.

فلقد كان هؤلاء العلماء - من قبل - يقفون موقفًا عدائياً صريحاً

من علم الروح ومن نتائجه الإيجابية، فأصبحوا يقفون الآن موقف التسليم الصريح، أو الحياد الصريح، بعد أن ظهر بجلاء صحة ما شاهدوه من أن نتائج البحوث الروحية قد أصبحت حقائق علمية مترابطة فيما بينها، وفي الوقت نفسه مرتبطة بحقائق الفلسفة، بل أيضا بحقائق العلوم الأخرى وثيق ارتباط. تستوى في ذلك حقائق علمي النفس والأخلاق مع حقائق الفيزياء والرياضة.

أما وقد اجتذبنا الحديث إلى ذكر الروح، وهو الجزء الثالث والهام من تكوين الإنسان فلا مندوحة من أن نلمّ به إلمامة سريعة مسترشدين برأى علماء الروح فيما يختص بموضوعه بعد أن عرفنا ما فيه الكفاية عن النفس ومظاهرها وما قيل فيها من جميع نواحيها.. وليكن موضوع «علم الروح» هو موضوع حديثنا في كتاب خاص آنجر.. فالروح ليست أقلّ شأنًا من النفس في أهميتها.. وإذا كانت النفس كما قلنا أصبح لها علم خاص يدرس في المدارس والجامعات. فالروح أيضا أصبح لها في معظم الدول الغربية معامل خاصة بها وكراسي في الجامعات، وجمعيات عالمية كبيرة معترف بها في جميع أنحاء العالم.

والروحية وحدها هي التي تستطيع أن تطلع الوجود على حقيقة النفس وعجائبها وعمقها وإحاطتها وسيطرتها على الجسد، وسموها أو انحطاطها، وتصرفها المطلق في المادة..

ولقد تحدّث في ذلك كثير من الفلاسفة والصوفيّة الكرام في كل
أمة، ويّئنون أن النفس حينما تصفو وترقّ وتلطّف تحدّث من التصرفات
العجيبة في المادة ما يعتبر خرقاً لقوانين المادة التي ألفها الناس.

المراجع

- ١ - القرآن الكريم
- ٢ - حياة الحيوان للدميري.
- ٣ - إزالة اللبس عن حقيقة النفس للسيد إدريس بن الشريف الحسنى العلوى.
- ٤ - الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين.
- ٥ - دراسات في الفلسفة الإسلامية : للدكتور محمود قاسم.
- ٦ - في النفس والعقل لفلاسفة الإغريق والإسلام : للدكتور محمود قاسم.
- ٧ - فصوص الحكم : للشيخ محيى الدين بن عربى.
- ٨ - بلوغ الأرب : للألوسى.
- ٩ - عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات : للقزوينى.
- ١٠ - الثمرة المرضية : للفارابى.
- ١١ - المطالب القدسية في أحكام الروح وآثارها الكونية : للشيخ محمد حسين مخلوف.

- ١٢ - الحياة الأخرى : للدكتور عبد الرزاق نوفل.
- ١٣ - راجا يوجا : للأستاذ حسن حسين.
- ١٤ - تهذيب الأخلاق : لابن مسكويه.
- ١٥ - فلسفة الأخلاق في الإسلام : للدكتور محمد يوسف موسى
- ١٦ - البصائر والزخائر : تحقيق أحمد أمين والسيد صقر.
- ١٧ - المقابسات : تحقيق حسن السندوي.
- ١٨ - أبو حيان التوحيدى (سلسلة أعلام العرب رقم ٣٥) :
للدكتور زكريا إبراهيم.
- ١٩ - دائرة المعارف الإسلامية.
- ٢٠ - أحوال النفس : تحقيق الدكتور أحمد فؤاد الأهواني.
- ٢١ - هدية الرئيس للأمير : لابن سينا : تحقيق إدوارد كرينليوس
فنديك.
- ٢٢ - معارج القدس في مدارج معرفة النفس : للغزالي.
- ٢٣ - فلسفة الأخلاق : للشيخ محيى الدين بن عربي.
- ٢٤ - إخوان الصفا : للدكتور جبور عبد النور.
- ٢٥ - رسالة في معرفة النفس الناطقة وأحوالها : لابن سينا.
- ٢٦ - قلائد العقيان ووفيات الأعيان : لابن خلكان.
- ٢٧ - مقالة مختصرة في النفس البشرية : لابن العبري : تحقيق الأب
لويس شيخو اليسوعى.
- ٢٨ - شذرات الذهب : لابن العماد.

- ٢٩ - طبقات الأطباء : لابن أبي أصيبعة.
- ٣٠ - السهروردي (سلسلة نوايغ الفكر العربي) : للأستاذ سامي الكيالي.
- ٣١ - قصيدة النفس لابن سينا : شرح العلامة زين الدين عبد الرؤوف المناوي.
- ٣٢ - كتاب الروح لابن القيم الجوزية.
- ٣٣ - الله : للأستاذ عباس محمود العقاد.
- ٣٤ - سر الحياة في النفس والإنسان : للمسعودي.
- ٣٥ - الطاقة الروحية : لهزري برجسون : ترجمة سامي الدروبي.
- ٣٦ - اليوجا ينبوع السعادة : للأستاذ عباس المسيري.
- ٣٧ - العقل منبع الحكمة : دار الفكر العربي.
- ٣٨ - الأحلام والرؤى (سلسلة اقرأ) . للمؤلف
- ٣٩ - الروح والخلود (سلسلة اقرأ) للمؤلف.
- ٤٠ - معالم الطريق إلى الله : للسيد محمود أبو الفيض المنوفي.
- ٤١ - لمع اليقين في الكشف عن مناهج الفيضيين : للسيد أبو الفيض المنوفي.
- ٤٢ - مفصل الإنسان روح لا جسد : للدكتور رؤوف عبيد.
- ٤٣ - النظرة العلمية : لبرتراند راسل : ترجمة الدكتور عثمان نويه.
- ٤٤ - التفسير القرآني للقرآن : للأستاذ عبد الكريم الخطيب.

٤٥ - تمهيد لتاريخ مدرسة الإسكندرية وفلسفتها للدكتور نجيب بدوى.

٤٦ - نشأة الفكر الفلسفى فى الإسلام للدكتور على سامى النشار.

٤٧ - مدرسة الحكمة للدكتور عبد الغفار مكاوى.

٤٨ - حضارة الإسلام ترجمة الأستاذ عبد العزيز جاويد.

٤٩ - قصة الفلسفة اليونانية للدكتورين أحمد أمين وزكى نجيب محمود.

٥٠ - أفلوطين عند العرب للدكتور عبد الرحمن بدوى.

٥١ - على هامش التاريخ المصرى القديم للأستاذ عبد القادر حمزة.

٥٢ - النهج القويم فى تاريخ شعوب الشرق القديم.

٥٣ - الخلود فى التراث الثقافى المصرى للدكتور سيد عويس.

٥٤ - المظاهر الحضارية للأستاذ سليم حسن.

٥٥ - فجر الضمير لجيمس هنرى ستيد ترجمة سليم حسن.

٥٦ - مصر والحياة المصرية فى العصور القديمة لأدولف أرمان وهرمان رانكه.

٥٧ - فى التصوف الإسلامى وتاريخه ترجمة الدكتور أبو العلا عفيف.

فهرس الكتاب

صفحة

تقديم للأستاذ عبد الكريم الخطيب	٥
مقدمة للمؤلف	١٣
الإنسان	١٧
تركيب الإنسان	٢٨
آراء الفلاسفة في النفس	٣٢
١ - فلاسفة اليونان	٣٢
رأى سقراط	٣٢
رأى أرسطو	٣٥
فيثاغورس	٣٧
هرقليطس	٣٨
ديموقريطس	٣٨
المدرسة الرواقية	٣٩
أفلاطون	٤٠
أسطورة البامفيل	٤٤

٤٩.....	تعقيب على أسطورة البامفيلي
٥٧.....	النفس عند الهرامسة
٦٣.....	٢ - وماذا كان رأى أفلوطين ؟
٧٧.....	خلود النفس عند القدماء
٧٩.....	محاكمة النفس عند القدماء
٩٢.....	عند فلاسفة العرب :
٩٥.....	حديث الرازي عن النفس
٩٧.....	رأى ابن مسكويه
١٠١.....	أبو حيان التوحيدى
١٠٣.....	رأى ابن سينا
١١٢.....	الغزالي
١١٤.....	ابن رشد
١١٦.....	ابن عربى
١١٩.....	ماذا قال إخوان الصفا فى النفس
١٢٦.....	هل تظل النفس حية بعد مفارقة الجسد ؟
١٥٢.....	خلاف فى رأى بين النفس والروح
١٥٤.....	رأى سيدى عبد الكريم الجليلى
١٥٦.....	رأى ابن القيم الجوزية
١٥٨.....	رأى قسطنطين لوقا

صفحة

والشيخ محمد متولى الشعراوى	١٦١.....
راى الأستاذ عبد الكريم الخطيب	١٦٣.....
راى هنرى برجسون	١٧٠.....
وغيرهم	١٧٣.....
أقسام النفس فى القرآن الكريم	١٨٠.....
مراتب النفس	١٨٦.....
المراجع	١٩٩.....

كتب أخرى للمؤلف

السنة

- ١ - آمال : شعر مشور. ١٩٣٢
- ٢ - هيام : شعر مشور. ١٩٣٣
- ٣ - مسألة الجنسين : من الوجهة السيكولوجية والبيولوجية. ١٩٤٥
- ٤ - القوى العقلية : تدريب نفساني. ١٩٤٦
- ٥ - دليل الاسكندرية : أول دليل من نوعه عن الاسكندرية. ١٩٤٧
- ٦ - الأحلام والرؤى : دار المعارف (سلسلة اقرأ). ١٩٥٦
- ٧ - لكي تكون سعيدًا : دار المعارف (سلسلة اقرأ). ١٩٦١
- ٨ - نحو حياة مشرقة : دار المعارف (سلسلة اقرأ). ١٩٦٣
- ٩ - الطريق إلى النجاح : دار المعارف طبعة أولى. ١٩٦٢
- ١٠ - الروح والخلود بين العلم والفلسفة : (دار المعارف). ١٩٧٠
- ١١ - العقل منبع الحكمة : عن دار الفكر العربى. ١٩٧٧

- ١٢ - العودة للتجسد في المفهوم العلمي الحديث (منشأة المعارف). ١٩٧٤
- ١٣ - الروحية طريق الحياة : المركز العربي للنشر والتوزيع. ١٩٧٩
- ١٤ - الشيخ طنطاوى جوهرى : دراسة ونصوص «دارالمعارف». ١٩٨٠
- ١٥ - قوانا الكامنة وكيف نستغلها (سلسلة اقرأ). ١٩٨٣
- ١٦ - علم النفس : وكيف يمكن أن يساعدك. (المركز العربي للنشر والتوزيع)
- ١٧ - عقدة النقص : معناها وعلاجها. (المركز العربي للنشر والتوزيع)
- ١٨ - القلق : أسبابه وعلاجه. (المركز العربي للنشر والتوزيع).

١٩٨٧ / ٤٧٨٠	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٠٢-٢١٠٥-٨	الترقيم الدولى

١ / ٨٦ / ٢٤١

طبع بمطابع دار المعارف (ج:م:ع:٠)

اقرا

بهذا الفعل الجميل (اقرا) : تدعوك
دار المعارف إلى قراءة تراث هذه السلسلة
العريقة .. بأقلام كبار كتابنا .. لتعيش
معهم .. كما عاش الآباء والأجداد ..
وتكون في مكتبك موسوعة متفرقة في فروع
المعرفة المختلفة .

وإيماناً منا بأن القراءة هي أقصر
الطرق إلى الوعي والثقافة .. فقد يسرنا لك
ذلك في إخراج جيد .. وسعر زهيد .

١٠/٤٨٨٥٠٣

٨٠

